СЕРГЕЙ БЕРТЕНСОН

ВОКРУГ ИСКУССТВА

ХОЛЛИВУД
1957

Printed in the U.S.A.

Посвящается памяти
Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

«Возможно ли описать все очарование театра, всю его магическую силу над душой человеческой; о, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете!..»

В. Г. Белинский

Судьба послала мне великое счастье быть свидетелем и до известной степени участником многих крупных событий искусства в России, главным образом искусства театра эпохи его расцвета.

Воспоминания об этих замечательных явлениях в истории нашей культуры все больше и больше отходят в область далекого прошлого, и для того, чтобы не дать им бесследно исчезнуть, я решился рассказать, как сложилась вокруг искусства моя долгая жизнь.

В моем распоряжении не было почти никакого материала, кроме того, что сохранилось в моей памяти, и потому, если мое отрывочное повествование будет страдать неточностями и даже ошибками, я прошу заранее извинить меня.

1957. Холливуд.

1.

Я родился в Финляндии, в Териоках — прекрасном дачном месте на берегу Финского залива, которое в то время являлось частью Выборгской губернии, а жил постоянно в Петербурге. Величавая и царственная наша столица сохраняла тогда еще налет далекой старины. Большинство улиц освещалось газом, и с наступлением сумерок по тротуарам бежал человек, который специальным шестом зажигал фонари. А на окраинах, как например, на Песках, или на Выборгской Стороне, еще попадались масляные фонари. По высокоторжественным дням иллюминация улиц выражалась в том, что горели плошки. Мостовые главным образом были булыжные, а торцовые или асфальтовые были редкостью. Наряду с большими каменными домами виднелись маленькие одноэтажные домики с садами, огороженными деревянными заборами. И это не только на захудалых улицах, но даже на таких нарядных, как Сергиевская. Извозчичьи пролетки были без подъемного верха и без резиновых шин. На углах некоторых улиц были извозчичьи «биржи»: там стояли рыдваны-кареты и ландо, отдававшиеся в наем по часам. Вид и лошадей, и кучеров, и самих экипажей был самый допотопный. Зимой можно было нанимать тройки. Стояли они обыкновенно у Симеоновского моста на Фонтанке, близ цирка Чинизелли. Из общественных способов передвижения были конки и омнибусы, которые назывались «кукушка, или сорок мучеников». Последние имели мало рейсов. Но конок было много: большие вагоны с верхом, именовавшимся «империалом», двигались парой лошадей, вагоны же без верхнего этажа имели только одну лошадь. Перед въездом на горбатый деревянный Дворцовый Мост к паре лошадей, тащивших конку, прицеплялась пристяжная, верхом на которой сидел молодой парень. Он начинал подхлестывать лошадей, и эта импровизированная тройка неслась вскачь на горку моста. Потом пристяжная отпрягалась, и вагон продолжал свой путь на паре. На Маслянице на Царицыном Лугу устраивались народные гулянья со всевозможными видами развлеченья. Главным центром внимания были театры — деревянные балаганы, в которых с утра до вечера шло представление какой нибудь трескучей «батальной» пьесы с пушечной пальбой и бенгальским огнем. С небольших балкончиков этих балаганов красноносые деды с бородами из белой пакли зазывали публику, потешая толпу своим незатейливым, но часто очень острым юмором. Столичные улицы заполнялись в это время приезжими из финляндских деревушек чухонцами на низеньких санках, запряженных резвыми и хорошо

откормленными финскими лошадками. Звали их «вейками», и катанье на «вейке» считалось такой же неотъемлемой принадлежностью Масляной недели, как блины... Возле Зимнего Дворца еще не было сада с его безобразной решеткой. Площадь была открыта со всех сторон, а перед дворцом зимой сооружались грелки, возле огней которых коротали длинные ночи кучера экипажей приглашенных на придворные балы и выходы гостей. Освещение в квартирах было керосиновое, а в парадных случаях зажигали свечи в люстрах и канделябрах. Первого марта в булочных появлялись сдобные булочки, выпеченные в форме птичек. Назывались они жаворонками, и глаза у них были сделаны из коринки. С наступлением первых теплых весенних дней по Воскресенскому проспекту, пересекавшему Сергиевскую улицу, можно было ранним утром встретить стадо коров. Пастух играл на длинной трубе и гнал их на поля, расположенные неподалеку от линии Финляндской железной дороги. На Вербной неделе под арками Гостиного Двора шел веселый и оживленный вербный торг, где большой приманкой для детей была игрушка, называвшаяся почему то «Американский Житель»: в стеклянной продолговатой бутылочке, наполненной водой и плотно закупоренной резинкой, помещался маленький чортик из цветного стекла. Достаточно было нажать пальцем резинку, чтобы чортик начинал плавать, прыгать и крутиться... В начале мая на Царицыном Лугу происходил Высочайший парад в присутствии многочисленной публики, когда все полки гвардии и армии, экипажи флота, а также воспитанники военно-учебных заведений выступали на смотру своего Верховного Вождя, блистая пышными, красочными формами, исчезнувшими с наступлением Великой Войны 1914 года...

С самого раннего детства жизнь моя в родительском доме проходила в атмосфере искусства и литературы и в глубоком уважении к их деятелям. Отец мой был выдающийся Петербургский врач-терапевт, невропатолог и ученый бальнеолог. По своему образованию и профессии он принадлежал к кругам ученым, а по придворному званию лейб-медика, высокому чину и служебному положению был близок к кругам дворцовым и сановным. Мать моя, — дочь историка Запорожья и Новороссийского Края, члена-корреспондента Академии Наук А. А. Скальковского, — с юных лет обладала хорошим голосом. По окончании общего образования, она поступила в Петербургскую Консерваторию, откуда была выпущена по классу пения профессора Эверарди с медалью. Этому последовало немедленное принятие ее в труппу Императорской С-Петербургской оперы на первые роли сопрано, которые она исполняла с большим успехом в 1875-1876 годах. Затем она вышла замуж, что повлекло за собой уход со сцены к большому

огорчению и публики, и театральной дирекции. Таким образом, оперная карьера оборвалась в самом своем начале. Но любовь к музыке и искусству осталась у нее на всю жизнь. Она продолжала долго выступать в концертах, занималась музыкально-педагогической деятельностью и обратила наш дом в своего рода салон, где встречались и выступали самые выдающиеся представители русского и иностранного музыкального искусства. Это как нельзя больше отвечало вкусам моего отца, который хотя не был никаким музыкантом, но всегда чувствовал влеченье к искусству и литературе, и его услугами, как врача, неизменно бесплатными, пользовались писатели, художники, артисты, музыканты, композиторы. Он считал для себя честью служить своей профессией этим людям, и возможность облегчить их недуги была для него высшим вознаграждением.

В нашем доме бывали — не только, как пациенты отца, но и как желанные гости и друзья — самые замечательные писатели, композиторы, музыканты, артисты, художники России и других стран. Достаточно, если я назову имена Достоевского, Тургенева, Григоровича, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Антона и Николая Рубинштейнов, Ауэра, Есиповой, Давыдова, Савиной, Станиславского, Фигнера, Шаляпина, Баттистини, Мазини, Дузэ, Репина, Рериха. Одних я припоминаю только по домашним рассказам и фотографиям с теплыми автографами, которые они дарили моим родителям, иных же хорошо помню лично. Все эти выдающиеся люди встречались у нас с разнообразными представителями иного мира — врачами, учеными, офицерами армии и флота, придворными, государственными и общественными деятелями, самыми обыкновенными чиновниками, промышленниками, помещиками и заурядными «обывателями». Всех их объединяли интересные беседы и замечательная музыка.

Из композиторов мои родители особенно близко стояли к тому передовому кружку, который получил название «Могучая Кучка» и состоял из Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского и Кюи и провозвестником идей которого был В. В. Стасов. В моей памяти ярко запечатлелся рассказ отца о том, какую роль ему пришлось сыграть в последнем месяце жизни Мусоргского. Когда последний, не имея никаких средств к существованию, жил в самых жалких условиях и очень опасно заболел, то Стасов, Кюи, Римский-Корсаков и Бородин приехали к отцу, врачу, по их выражению, «любящему и почитающему музыкантов и литераторов», с просьбой хорошо устроить Мусоргского в той или иной больнице. Эта просьба друзей-музыкантов сильно отца взбудоражила и очень обеспокоила, потому что он не видел возможности ее исполнить. Больниц, в которых он работал в это время, было две: Городская Рождественская для чернорабочих с общими па-

латами и Николаевский Военный Госпиталь для чинов военного ведомства. В обоих учреждениях он был тогда младшим ординатором, т. е. лицом незначительным, безо всякой распорядительной власти, и мог действовать лишь в качестве скромного просителя. В Городской Больнице ничего нельзя было сделать, оставался лишь Николаевский Госпиталь, на который была крошечная надежда, потому что, хотя Мусоргский и был человеком штатским, но когда то он был гвардейским офицером. Он бросился к своему высшему начальству — главному врачу Госпиталя Н. А. Вильчковскому. Первый натиск на него не только не увенчался успехом, но даже навлек на отца резкое замечание, что он просит невозможного. Но затем, когда отец, с огорчением и в подавленном состоянии, стал удаляться, то Вильчковский сменил гнев на милость и предложил положить Мусоргского в госпиталь на правах якобы «вольнонаемного деньщика ординатора Бертенсона», если, конечно, на такое звание согласятся и сам больной, и его близкие. Столь неожиданное и счастливое решение трудного вопроса страшно отца обрадовало. Он заручился согласием Стасова, Кюи, Римского-Корсакова и Бородина (согласия Мусоргского спрашивать не пришлось, т. к. он находился в бессознательном состоянии) и не замедлил перевезти его в Николаевский Госпиталь. Ему удалось получить для пациента высокую, большую, светлую комнату в наиболее спокойной и изолированной части Госпиталя и организовать самый тщательный за ним уход двух сестер милосердия, служителей и фельдшера, причем лично он проявлял к больному самую нежнейшую заботливость не только как врач, но и как близкий друг. Мусоргский стал быстро поправляться, говорил своим близким, особенно Стасову, о чем последний подтвердил в своей известной статье «Портрет Мусоргского» в газете «Голос», что ему в госпитале было так хорошо, как будто он находился у себя дома, среди самых близких родных, окруженный сердечнейшими попечениями. В эту пору Репин писал с него свой знаменитый портрет, сделав его в четыре сеанса — 2, 3, 4 и 5 марта 1881 г., пользуясь тем, пока больной имел силы сидеть в кресле. Погода стояла чудесная, и комната, в которой он находился, была вся залита солнцем. Мусоргский повторял навещавшим его многочисленным друзьям, что давно уже не чувствовал он себя так хорошо. К несчастью, состояние это длилось недолго: болезнь неожиданно приняла новый бурный оборот, и он скончался, несмотря на все усилия спасти его. На другой день после его смерти музыкальный критик М. М. Иванов напечатал в «Новом Времени» статью, в которой, между прочим, упомянул, что обстановка, в которой скончался Мусоргский, приводила в содрогание. Статья эта вызвала среди близких друзей усопшего композитора волнение и негодование, в результате чего в газете «Голос» появилось от-

крытое письмо, подписанное Бородиным, Римским-Корсаковым и Кюи, в котором моему отцу и всей администрации госпиталя была выражена публичная благодарность за заботы и участие. В той же газете Стасов подробно останавливался на этом вопросе в двух статьях и всякий раз говорил с благодарностью об отношении отца и госпитального персонала к Мусоргскому.

Мать моя рассказывала мне, что с Мусоргским она была знакома еще до своего замужества. Вскоре после первого ее очень успешного дебюта в 1875 г. в Мариинском театре он зашел на ее квартиру, где она жила со свой матерью, представился и, просидев некоторое время, попросил, чтобы моя мать спела ему романсы Даргомыжского. Он сел за рояль и проаккомпанировал ей несколько вещей. Мать готовилась в это время к очередному симфоническому концерту, в котором она должна была выступать солисткой и исполнять именно романсы Даргомыжского, и потому выразила желание услыхать от Мусоргского нужные по его мнению замечания. Но он сказал, что никаких замечаний не имеет, и выразил ей только свое одобрение, что привело ее — молодую и начинающую певицу — в большое восхищение. Впоследствии ей неоднократно приходилось петь под мастерской аккомпанимент великого композитора у нас в доме, где он бывал вместе со своим другом — поэтом гр. Голенищевым-Кутузовым. Имя Мусоргского всегда глубоко чтилось в нашей семье.

Родители мои неизменно вспоминали с самым теплым чувством дружеское к ним отношение А. Г. Рубинштейна, с которым отца моего связывало давнишнее знакомство, начавшееся еще с тех пор, как Рубинштейн заведывал музыкальной частью в Михайловском дворце у Великой Княгини Елены Павловны, где отец был домашним врачом. Помню рассказ моей матери о том, как Антон Григорьевич играл у нас дома на только что купленном моими родителями новом концертном рояле Беккера, после чего специально для него была устроена партия преферанса. Он очень любил это, как отдых после игры, и это был единственный случай, когда у нас в доме была карточная игра. Я хорошо помню, когда Рубинштейн умер в конце 1894 г. Родители мои были на похоронах, вместе с тысячами других людей оплакивая смерть великого артиста.

Жили мы в прекрасной квартире на Сергиевской улице. Напротив нашего дома находился большой сад, который потом был вырублен и заменен богатым, доходным домом достаточно безвкусной архитектуры. Мы часто с сожалением вспоминали исчезновение сада; он являлся для нас первым показателем перемены времени года. Его чудесные деревья радовали нас весенними почками, которые потом распускались в ярко-зеленые листья, осенью окрашивались золотом и затем зимою серебрились и бе-

ели, опушенные снегом. Квартира была большая, удобная, поместительная, с отдельной детской половиной, где мы проводили большую часть дня. Однако, ели мы всегда со взрослыми и только по воскресеньям, когда обедало много гостей, мы обедали раньше на своей половине. Когда обед у взрослых кончался, мы имели возможность побывать в гостиной и видеть и слышать тех людей, что бывали у родителей. Детей нас было четверо: сестра и кроме меня двое братьев. Первый брат и сестра были старше меня на семь и шесть лет, второй брат на два года старше меня, так что росли мы с ним вместе, будучи ближе по годам. При нас находились: у старшего брата русский гувернер, у сестры — гувернантка-англичанка и при нас с братом бонна-немка. Кроме того приходили для домашних занятий русская и французская учительницы и преподавательница музыки — пианистка. Старший брат еще брал уроки на виолончели, к игре на которой имел несомненные способности. Меня некоторое время, вопреки моей воле, обучали игре на скрипке. Но я обнаружил до того явную нелюбовь к этому инструменту и такую ярко выраженную тупость в успехах, что уроки эти прекратились по инициативе моего учителя — милейшего В. Г. Вальтера, бывшего концертмейстером в опере Мариинского театра. Иностранным языкам мы выучились что называется шутя, и я не помню себя иначе, как свободно разговаривающим по немецки, английски и французски. Наши немки и англичанки жили у нас в доме и быстро сближались с нашей семьей. Кроме того, у нас жила еще наша чудесная няня, остававшаяся с нами много лет, даже когда мы уже совсем выросли. Русская учительница, обучавшая нас грамоте и каждого из нас подготовившая в гимназию, была для нас совсем как родная, и мы ее обожали. Детство наше было связано еще с одной чудесной женщиной. Была она по профессии лекарская помощница и служила надзирательницей в Школе лекарских помощниц и фельдшериц, директором которой состоял дядя моего отца, а отец был там ординатором и преподавателем. По вечерам она работала у отца в качестве секретарши, а по воскресеньям и праздникам являлась непременным членом нашего детского общества, участвуя в наших играх и мастерски читая нам разные интересные книги. С молодых лет некрасивая, никогда не вышедшая замуж, она не имела никакой личной жизни и целиком жила интересами нашей семьи. Привязанность эта осталась у нее до гробовой доски, и ее благородный образ остался навсегда в памяти каждого из нас.

К книжкам меня тянуло с ранних лет и, еще не умея писать, я научился этому, переписывая из книг печатные буквы. Когда я был еще совсем мал, отец брал меня с собой в карете, когда он разъезжал по городу по своим делам, и заставлял меня читать

вслух вывески. Это доставляло и ему, и мне большое удовольствие. Грамота далась мне легко, домашние уроки не тяготили меня, и я очень быстро пристрастился к чтению. А скоро представился случай полюбить театр. Мой отец и мать считали, что театр не является простым развлечением, а помощью в развитии образованья и вкуса детей, и потому первое мое посвящение в театралы состоялось, когда мне было всего семь лет. Был это дневной спектакль в Мариинском театре, и шла «Спящая Красавица». Я до сих пор помню свое волнение, с которым я шел вместе с моей семьей по театральному вестибюлю и коридору, откуда уже слышались звуки настраиваемого оркестра, уютную маленькую аванложу первого яруса, где эти звуки стали уже совсем ясными и, наконец, саму заветную ложу. Тут весь театр предстал в своем великолепии: громадный зал, освещенный сверкающей хрустальной люстрой и висячими канделябрами, нарядную голубую бархатную обивку, пышные золотые кисти и украшения, гигантский занавес, отделявший сцену от зрителей.

Из самого представления только некоторые подробности ярко врезались в памяти: злая фея Карабосс, безжалостно вырывавшая волосы с головы злосчастного церемониймейстера Каталюбта, позабывшего пригласить ее на крестины принцессы Авроры, крысы в свите злой феи, пожиравшие эти волосы, исчезновение Карабосс со сцены в дыму и пламени, панораму с лодкой, в которой плыл принц Дезирэ, разыскивая спящую принцессу, марш сказок и танец Красной Шапочки и Волка. Эти яркие для детского воображения моменты, а также вся музыка страшно захватили меня. Я сразу же понял, что театр — это есть нечто необычайное, интереснее чего нет ничего на свете, и стал с нетерпением ждать, чтобы меня снова повезли на какой нибудь спектакль. Через некоторое время радость моя повторилась. На этот раз шел балет «Калькабрино», все воспоминания о котором сводятся к тому, что часть действия происходила ночью в лесу и что там кружился хоровод дьяволов, освещенный красным светом. Смотреть на это было и очень страшно, и в то же время интересно.

Вскоре после моих первых посещений балета я впервые попал в оперу, на торжественное празднование пятидесятилетия «Руслана и Людмилы» 27 ноября 1892 г. Сестра Глинки Людмила Ивановна Шестакова, которая была на тринадцать лет моложе своего брата и всю свою долгую жизнь посвятила распространению его музыки, была близким другом моих родителей, всегда баловала нас — детей вниманием и ласкою и прислала нам ложу на парадное представление. Когда я узнал, что меня вместе с сестрой и братьями возьмут в оперу, то волнению моему не было границ. Целый день прошел в ожидании вечернего спектакля. Ранний обед казался бесконечным, хотелось поскорее одеваться

и ехать... Наконец, сказали, что карета подана и что можно отправляться. Довольно длинный путь с Сергиевской улицы в Мариинский театр прошел незаметно, потому что, в сущности, часть наслаждения уже началась. Но вот карета остановилась, чьи то невидимые руки высадили меня, мы прошли через вестибюль и через минуту очутились в корридоре перед дверями в ложу, откуда ясно слышно было, как настраивается оркестр. С первых детских впечатлений я до сих пор не могу равнодушно слушать звуки настраиваемого оркестра. Я люблю их не меньше, чем самую прекрасную музыку, потому что с ними у меня навсегда связаны первые воспоминания об оперном театре. Стоит мне только закрыть глаза и задуматься на минуту, и я ясно представляю себе нарядный Мариинский Театр перед началом спектакля и даже ощущаю особенный, одним прежним Императорским театрам свойственный запах — какую то смесь запаха газа, духов, чего то тепличного, напоминающего оранжерею. Запах этот я встречал потом только еще в Императорских Московских театрах и в старинном оперном театре Праги, где впервые был исполнен Моцартовский «Дон Жуан»... Однако, вернусь к спектаклю «Руслана и Людмилы». Никаких отдельных деталей, кроме сцены с Головой, особенно меня поразившей, я не помню — мне было тогда лишь семь лет. Но помню ясно только одно, что я был совершенно очарован тем, что делалось и на сцене, и в зрительном зале. В одной из лож неподалеку от нас сидела наша любимая Людмила Ивановна. Мы все были душевно к ней привязаны и горячо принимали участие в бурной овации, устроенной публикой. Как самый младший член семьи, я пользовался особым ее расположением и отвечал ей самой искренней любовью. Поэтому сам по себе факт, что Людмила Ивановна была в этот вечер центром всеобщего внимания, особенно меня радовал. В антракте к ее ложе, находившейся внизу, в первом ярусе, подошло несколько человек с цветами и венком и что то ей говорили. В то время я, конечно, не отдавал себе отчета, какое большое событие был этот спектакль, в котором участвовал в последний раз знаменитый когда то Руслан И. А. Мельников, замечательный Фарлаф — Ф. И. Стравинский, заканчивавший тогда свою блестящую оперную карьеру. Значительно позднее Л. И. Шестакова в подробностях описывала мне юбилейное представление, на котором в ее лице Россия чествовала память гениального ее брата. Я как сейчас вижу на стене в ее гостиной громадный венок, имевший вид звезды. И помню, как Людмила Ивановна с гордостью показала мне ленту на этом венке с вышитой золотом надписью: «За пятьдесят лет службы брату». На память об юбилее она поднесла всем артистам, когда либо участвовавшим в «Руслане и Людмиле», по золотому жетону в виде лиры с вырезанной на нем датой 27 ноября

1892 г., названием роли данного артиста и его (или ее) фамилии. Мать моя, певшая раньше партию Гориславы, получила подобный жетон.

Следующие постановки, которые я увидел в Мариинском театре, были «Жизнь за Царя» и одноактная опера Чайковского «Иоланта», шедшая в одном спектакле с его балетом «Щелкунчик». От «Иоланты» ничего не осталось в памяти кроме того, что в ней пели М. И. и Н. Н. Фигнер, которые очень часто бывали нашими гостями и про которых много говорилось о том, что они очень знаменитые артисты. Поэтому мне они представлялись тогда какими то особенными существами высшего порядка. «Жизнь за Царя» произвела на меня громадное впечатление, особенно понравился акт с блестящими польскими танцами. Помнится, что в последнем действии я расплакался над судьбою Ивана Сусанина. Но, конечно, самое большое удовольствие я получил от «Щелкунчика», сюжет которого и мелодичная доступность музыки как нельзя больше отвечали тогда детскому моему воображению. «Микроб театра», о котором когда то с большой убедительностью писал кн. С. М. Волконский, быстро и властно завладел мною, и я оказался зараженным им на всю жизнь, за что всегда с благодарностью вспоминаю моих родителей.

Домашняя наша жизнь складывалась приятно. Хотя очень много времени уходило на ученье, и дело это было поставлено у нас методично и строго, но в удовольствиях нам никогда не было отказа. Кроме того, что нас возили в театр, мы имели множество друзей, которые бывали у нас и к которым мы ездили в гости. Совместные игры, прогулки в Летнем и Таврическом садах, домашний танцкласс, руководимый артисткой кордебалета Мариинского театра. Наблюдали за нами наши гувернантки и учителя, с которыми мы находились в самой тесной дружбе и общество которых никогда нас не стесняло. Всегда, везде и во всем мы ощущали любовь и ласку матери, которую мы обожали. Отец был занят работой с утра до вечера и мог уделять нам только урывки своего времени. Кроме того, его несколько суровая требовательность отпугивала нас, мы немного побаивались его и никогда не чувствовали себя такими близкими ему, как к матери. Большую радость приносили весна и лето. С конца апреля начинались сборы на дачу, и около первого мая, не взирая ни на какую погоду, мы переезжали в Финляндию, в Териоки, где снимали большую дачу на самом берегу моря. Впоследствии мать моя приобрела там участок земли с поместительным домом, но во времена моего детства дача была наемная. Жили мы там большой семьей, с учителями, гувернантками и разными домочадцами. Жилось весело и привольно. Второй брат мой, потом ставший морским офицером, с ранних лет чувствовал влечение к морю, заразил им меня, и мы

все наши игры сосредоточивали главным образом на берегу, или на воде. Была у нас своя лодка, на которой мы проводили большую часть дня. Отец оставался жить в городе и приезжал к нам лишь по воскресеньям и в праздничные дни. Всякий его приезд всегда вносил какое то приятное волнение. Мы с братом ездили встречать его на станцию, с ним часто приезжали какие нибудь интересные гости, он привозил с собой множество лакомств. Будучи неисправимым горожанином, из всех летних развлечений он любил лишь прогулки за грибами, которых в Финляндии было не мало. Мы — дети имели свои излюбленные «грибные места» и часто, завидя издали хороший гриб-боровик, наводили на него отца, так, чтобы у него было впечатление, что он сам нашел его. В город возвращались не раньше начала сентября, пока старшему брату и сестре не надо было возобновлять занятий в гимназии.

На долю моего отца выпала печальная обязанность быть врачом, руководившим лечением П. И. Чайковского в последние дни его жизни, и смерть великого композитора оставила неизгладимый след в воспоминаниях моего раннего детства. Не потому, что я, в то время восьмилетний мальчик, отдавал себе вполне сознательный отчет, кто был Чайковский, а оттого, что я совершенно ясно помню, какое у нас в семье поднялось волнение, когда брат моего отца, тоже врач, к которому Петр Ильич всегда обращался за помощью в случае незначительных заболеваний, прислал за отцом с известием, что у Чайковского холера. Мой дядя вполне основательно не мог взять на себя одного ответственности за исход болезни и настоял на том, чтобы был приглашен другой врач. После долгих уговоров больной согласился на консилиум, но только при одном условии, что другой доктор будет мой отец, в авторитете которого ни он сам, ни его семья не сомневались. Чайковский был в дружеских отношениях с моими родителями, бывал у нас в доме, и имя его в нашей семье было окружено ореолом обожания. Отец, конечно, сейчас же выехал к больному, куда не замедлил вызвать двух своих ассистентов — докторов А. Л. Зандера и Н. Н. Мамонова. С этой минуты до самого момента безвременной кончины композитора у нас в доме царило такое подавленное настроение, как будто умирающий находился среди нас. Я до сих пор не могу забыть лица отца, когда он вернулся домой, сказал, что все кончено, и разрыдался. Помню как сейчас приезд к нам вечером одного очень симпатичного и до тех пор незнакомого мне господина, с полуседой головой и усами, с мягкой, ласковой речью и тихим голосом. Человек этот плакал и о чем-то много говорил с отцом. Это оказался Модест Ильич Чайковский, с которым мы — дети очень потом сдружились. Он приехал выразить отцу сочувствие от лица всей семьи Чайковских по поводу появившейся в газете «Новое Время» статьи А. С. Суворина, в которой тот обви-

нял отца в недостаточно компетентном и внимательном лечении умершего композитора. Статью эту подхватили некоторые другие журналисты мелкой прессы, падкой на сенсации, и началась целая травля отца. Модест Ильич положил этому конец, напечатав во всех Петербургских газетах открытое письмо от имени семьи Чайковских, с выражением отцу и его помощникам глубокой благодарности за проявленные исключительные заботы о почившем. Несколько лет спустя на одном из больших обедов Литературного Фонда Суворин публично принес отцу извинение за несправедливые обвинения.

К другим ярким впечатлениям детства относится образ старика-писателя Д. В. Григоровича. Его живописная голова, напоминавшая Тургенева, прекрасная, стройная, высокая фигура, неизменный черный сюртук с галстуком «лавальер» в белую крапинку на темно-синем поле стоят передо мною, как живые. Димитрий Васильевич очен любил детей и всегда много с нами возился, почему то особенно много ласки уделяя мне. По мере того, как я рос и все больше и больше любил чтение и книги, личность Григоровича, который написал «Гуттаперчивого Мальчика» — повесть, вызывавшую во мне неизменные слезы (я очень любил, чтобы мне читали ее вслух) — все больше привлекала мое внимание. Я уже был знаком с «Записками Охотника», они мне страшно нравились, и потому встречи с другом Тургенева, который даже походил на него наружностью, радостно волновали. Димитрий Васильевич часто приходил к нам обедать по воскресеньям и после обеда усаживался и беседовал со мной, как с большим, чем я очень гордился. Он крайне занимательно рассказывал мне содержание «Ревизора» и «Женитьбы» и подарил экземпляр сочинений Гоголя из своей личной библиотеки, сделав соответствующую надпись. Под влиянием Григоровича меня начали возить не только в Мариинский театр, но и в Александринский, на спектакли драматические. Я увидел «Ревизора», «Мертвые Души», «Горе от Ума» и «Вильгельма Телля». Как сейчас помню три момента, особенно заинтересовавшие меня в трагедии Шиллера: бурю на озере, которой открывается пьеса, когда Телль настаивает на том, чтобы лодочник перевез его на другой берег, сцену с требованием поклона шляпе тирана Гесслера и стрельбу Телля из лука в яблоко, лежащее на голове его маленького сына. Я до сих пор не забыл имен артистов, игравших главные роли в «Ревизоре» и «Горе от Ума», — настолько сильное впечатление осталось у меня от этих спектаклей: Городничий был Медведев, Хлестаков — Дальский, Осип — Варламов, Анна Андреевна — Мусин-Пушкина, и Марья Антоновна — Читау. В «Горе от Ума» Фамусов был Давыдов, Чацкий — Дальский, Софья — Глинская, Лиза — Пуарэ и Репетилов — Сазонов. В «Мертвых Душах» блистали Давыдов —

Чичиков, Варламов — Генерал Бетрищев, Далматов — Ноздрев и Савина и Васильева — Дамы Приятная во всех отношениях и Просто Приятная. Как сейчас слышу громкий хохот Варламова, когда Бетрищев смеется над рассказом Чичикова о мертвых душах. Давыдов как нельзя лучше отвечал моему представлению о Чичикове. Его вкрадчивый, смиренный, ласковый и в то же время хитрый вид совершенно походил на то, о чем я читал у Гоголя. Подаренное мне Григоровичем собрание сочинений Гоголя стало моим любимым чтением, и с не меньшим интересом я читал и перечитывал «Горе от Ума». Герои этих произведений, особенно после того, как я увидел их на сцене, были для меня живыми лицами. Я выучил наизусть целые сцены из «Ревизора» и стал разыгрывать дома роль Хлестакова, а роли Городничего и Осипа исполнялись моим двоюродным братом и вторым братом. Таким образом у нас шло второе действие «Ревизора» с двумя из наших детских друзей в ролях Трактирного Слуги и Добчинского. Теми же силами мы играли отрывки из «Горе от Ума». Наши наивные детские затеи увидел как то М. И. Чайковский, сказал, что они заслуживают поощрения, очевидно, по свойственной ему доброте желая доставить нам приятное, и привел к нам в дом в качестве режиссера молодого артиста Александринского театра Ю. М. Юрьева, тогда только начинавшего свою карьеру. Юрий Михайлович стал с нами заниматься, и мы с гордостью почувствовали себя почти что настоящими актерами. Как то у нас в гостях был В. Н. Давыдов и, узнав про нашу «игру в театр», заставил меня прочесть ему два монолога Фамусова из второго акта, а затем сам показал мне, как их надо читать. Нужно ли говорить о том, с каким восторгом, затаив дыхание, я слушал мастерское чтение этого удивительного актера. С тех пор он всегда шутливо называл меня своим «коварным соперником» (!!!) и делал это не только, когда я был ребенком, но и до конца своих дней, весело хохоча и получая от этого полное удовольствие. Под руководством Юрьева мы сыграли отрывки из «Горе от Ума» и «Тяжбу» Гоголя в гримах и костюмах. Были приглашенные, которым билеты продавались по рублю, спектакль повторился два раза, и сбор был пожертвован в пользу одного больного отставного провинциального актера. Все это было, конечно, только детской игрой и принималось взрослыми всериоз только для того, чтобы тешить нас, но мы тогда совершенно искренно воображали себя профессиональными актерами и чувствовали себя на десятом небе. М. И. Чайковский прислал нам рукописную рецензию, написанную им для воображаемого журнала «Театральный Вестник» в самых лестных для нас выражениях, что довершало впечатление подлинного театра.

Любовь к драматическому театру шла у меня параллельно с

любовью к балету. В нем было столько волшебного, уносившего в особый мир вымысла, сказки и музыки! И я не знал чем больше восхищаться: «Золушкой», «Коппелией», «Коньком-Горбунком», «Спящей Красавицей» или «Лебединым Озером». Балет моего детства и ранней юности неразрывно связан с итальянскими балеринами Карлоттой Брианца, Антуанеттой Дэль-Эра и особенно с Пьериной Леньяни. Брианцу я припоминаю довольно смутно, но в памяти ясно сохранились разговоры о том, что техника ее считалась по тому времени блестящей. Помню, что она была небольшого роста, а Дэль-Эра, наоборот, была очень высокая и очаровывала грациозным изяществом и легкостью движений. Леньяни, среднего роста, с выразительными глазами, в которых искрилась веселость, была полна женственности, и танцы ее отличались каким то особым благородством. Ее технические достижения славились, как непревзойденные, и среди любителей и знатоков балета вызывали самые восторженные отзывы. Об этом я в то время, конечно, судить сам еще не мог, но в памяти моей ясно стоят разговоры взрослых. Наш дом был, так сказать, «балетоманский»: и родители мои оба любили балет, и двое дядей — братьев моей матери — постоянно у нас бывавших, принадлежали к кругу присяжных балетоманов из первого ряда кресел Мариинского театра, не пропускавших ни одного спектакля. Старший из дядей К. А. Скальковский, по профессии горный инженер и директор Горного Департамента, был в то же время очень известным балетным критиком и автором нескольких книг по искусству танца. Помню, как он обсуждал у нас очередное «Маленькое Письмо» А. С. Суворина в «Новом Времени», посвященное Пьерине Леньяни, после того, как она исполнила в первый раз русскую пляску «на носках» в балете «Конек-Горбунок». Суворин до этого никогда не писал о балете. Как видно, имя Леньяни значило не мало!..

Очень много разговоров шло у нас дома в это же время относительно постановки в Александринском театре драмы Толстого «Власть Тьмы». Премьера была дана в бенефис очень популярного актера Н. Ф. Сазонова, и все лучшие силы труппы, как Савина, Давыдов, Варламов и др., были заняты в пьесе. Меня, конечно, на спектакль этот не взяли, о чем я страшно горевал, не соображая, что возраст мой никак не делал этого возможным. Вообще, я до того пристрастился к театру, что всякий раз, когда родители и мои старшие брат и сестра ехали в театр, а меня со вторым братом оставляли дома, — а происходило это нередко, — то отчаянию моему не было границ. Как сейчас помню, до чего страстно хотелось мне услыхать оперы «Паяцы» и «Сельская Честь», тогда впервые поставленные сразу на двух сценах — в Мариинском театре и в частной опере Зазулина в Панаевском театре. Старший брат мой так увлекательно описывал головокружительный

успех в этих операх четы Фигнер! Зато до чего я был счастлив, когда меня взяли в Александринский театр на новую драму кн. А. И. Сумбатова «Старый Закал», и как внимательно я следил за развитием этой эффектной пьесы, обильной превосходными ролями и полной настоящей сценичности. Многого, конечно, в семейной драме полковника Олтина я понять еще не мог, но зато жизненность образов всех обитателей Кавказской крепости, реальность постановки, трогательность конца, вызывавшая у публики слезы, не могли не захватить меня. Кроме того, была еще одна подробность, имевшая для меня особый интерес: в пьесе этой играл небольшую, но очень выигрышную роль прапорщика Ульина любимый наш Ю. М. Юрьев, которому публика горячо аплодировала за одну из его сцен с очаровательной М. А. Потоцкой. Это доставило мне большое удовольствие, и я был горд за нашего «домашнего режиссера».

Подошло время поступления в гимназию. Была выбрана С-Петербургская Третья Гимназия, та самая, которую только что окончил мой старший брат, поступивший в Военно-Медицинскую Академию. Второй брат поступил в Морской Корпус. Я был хорошо подготовлен по всем предметам, кроме латинского языка: выдержав все вступительные экзамены, на латинском я позорно провалился. Меня приняли в гимназию прямо во второй класс условно, дав мне на осень переэкзаменовку. Не мало слез пролил я по этому поводу, но делать было нечего. Тем летом семья наша изменила Финляндии и сняла дачу на берегу Черного Моря, неподалеку от Одессы. Поездка туда имела для меня очень приятные последствия: мне в гувернеры был приглашен молодой человек, только что окончивший Новороссийский Университет, который взялся подготовить меня к латинской переэкзаменовке. Звали его Иван Константинович Фраже, и он оказался настолько славным, добрым и умным, что не только сразу завоевал мою лобовь и уважение, но очень быстро стал близким всем нам человеком. Учиться с ним было легко, я бы даже сказал весело, латинский язык он знал превосходно, и под его руководством вся скука латинской грамматики как то не замечалась. Все время, свободное от занятий, мы проводили вместе в прогулках, купаньи в море, катаньях на лодке, чтении и самых задушевных беседах. Он обладал большой начитанностью и очень любил театр, что не мало помогло нашему сближению. Осенью он собирался переехать в Петербург, чтобы там поступить на государственную службу, и отец мой обещал ему помочь устроиться. Вернулись мы в Петербург к концу августа, экзамен я благополучно сдал и был принят во второй класс Третьей Гимназии. Между прочим, помещалась она напротив дома на Гагаринской, где жила Людмила Ивановна Шестакова. Я неоднократно бывал с моей матерью в ее уютной

квартире, где каждая комната была наполнена драгоценными реликвиями, связанными с памятью об ее брате. Узнав о моем поступлении в гимназию, Людмила Ивановна потребовала от меня, чтобы иногда, по пути из гимназии домой, я заходил бы ее проведать, на что я, разумеется, с радостью согласился. Я знал, что каждый такой визит обеспечит мне много интересных рассказов о Глинке и его операх. Несмотря на свой недуг — одна ее нога была частично парализована — она всегда была бодрая, энергичная, остроумная, оживленная и обладала прекрасной памятью.

Вскоре после моего поступления в гимназию приехал любимый мой И. К. Фраже и поселился в нашей квартире в качестве моего гувернера и репетитора. С помощью моего отца он получил место в Министерстве Финансов и стал соединять свою службу с наблюдением за мною и за моими занятиями дома. Гимназия мне понравилась. В моем классе оказалось несколько очень симпатичных, интеллигентных мальчиков, с которыми я сразу же подружился и отношения с которыми поддерживались не только в гимназии, но и дома. Они стали бывать у нас, а я ходил к ним в гости. Гимназия наша всегда славилась особым пристрастием к древним языкам, должно быть потому, что во главе ее чуть ли не полвека стоял древний педагог А. Х. Лимониус, которого гимназисты переименовали в Апельсиниуса, прославленный когда то латинист старой Деляновской школы. Однако, к моменту моего поступления в гимназию, и Лимониус ушел на покой, и общая политика Министерства Народного Просвещения стала меняться: программа преподавания древних языков сильно сократилась, и пресловутые письменные работы в классе, так называемые «экстемпоралиа», были отменены циркуляром Министра Боголепова. Как сейчас помню, один из отъявленных латинистов из русских немцев, плохо говоривший по русски и наводивший страх и ужас на гимназистов своими строгими требованиями, попытался раз задать нам в классе письменное упражнение. Мы немедленно же заорали ему хором: «А циркуляр Министра?». И попытка грозного педагога не удалась. Если не считать одного учителя русского и церковно-славянского языка, прозванного славянской буквой «Юс», отвратительного и злобного человека, которому доставляло наслаждение мучить учеников и донимать их бессмысленнейшими упражнениями по грамматике, все остальные учителя наши пользовались симпатией и любовью. Учением нас не угнетали, а некоторые из преподавателей были талантливые люди, которые сумели вызвать к своему предмету сериозный и живой интерес. Не могу не отметить с благодарностью имена В. А. Геннинга и М. И. Черникова, которые свои уроки по истории и по русской словесности обращали в увлекательные лекции и беседы, будившие в нас мысль и во-

ображение и заставлявшие относиться к делу сознательно и толково.

Большинство моих ближайших гимназических друзей оказались такими же пламенными театралами, как и я, и в перерывах между уроками мы большей частью разговаривали о театре. Мои посещения театров стали все учащаться, чему не мало способствовал Д. В. Григорович. Как председатель Театрально-Литературного Комитета при Императорских театрах он имел в своем распоряжении казенное место в пятом ряду кресел. Это место он стал иногда давать мне, преимущественно на воскресные утренники Александринского театра, куда меня стали отпускать самостоятельно, уже без того, чтобы на спектакль непременно отправлялась наша семья. Мой репертуар постепенно обогащался: я увидел «Недоросля», «Венецианского Купца», «Гамлета», смотрел по много раз «Горе от Ума» и «Ревизора» в различных составах, имея таким образом возможность сравнивать игру Давыдова и Медведева, Дальского и Аполлонского, Мусин-Пушкиной и Жулевой, Савиной и Мичуриной в одних и тех же ролях и приучаясь разбираться в индивидуальных особенностях исполнителей.

Одним из больших, сериозных, печальных переживаний этого времени явилась для меня смерть любимого моего Д. В. Григоровича. Болел он давно склерозом и грудной жабой. В начале декабря 1899 г., в гостях у артиста Н. Ф. Сазонова и его жены — писательницы С. И. Смирновой, у него сделался жестокий припадок грудной жабы. Был вызван ближайший врач, который произвел подкожное впрыскивание морфия. Как только больной почувствовал себя немного лучше, он настоял, чтобы его привезли к нам. Это желание его было немедленно исполнено, но больного доставили в таком печальном состоянии, что, оказывая ему помощь, отец довольно продолжительное время был в страхе, считая помощь тщетной. Ближайшая опасность, однако, всеже, миновала, — Григорович отошел и на другой день у себя дома был снова бодр и весел и, как ни в чем не бывало, принимал друзей. Смерть была отсрочена, но ненадолго: два дня спустя его постиг апоплексический удар, от которого, проболев два дня, он скончался. За месяц до своей кончины он прислал мне в подарок несколько прекрасных книг из своей библиотеки, в том числе именной экземпляр «Гамлета» в переводе Великого Князя Константина Константиновича с автографом переводчика, сделав на книге трогательную для меня надпись: «Передаю от всего сердца». Мы всей семьей проводили тело дорогого нашего друга на Волково кладбище, где его похоронили возле могилы Тургенева.

В гимназии мне удалось организовать из моих ближайших товарищей целый театральный кружок, с которыми я начал устраивать спектакли. Отец одного из моих гимназических друзей А. П.

Никольский, заведывавший Государственными Сберегательными Кассами, управление которых занимало целый дом на Михайловской площади, предоставил нам там залу, в которой мы соорудили сцену. И там мы дали два спектакля: в одном шли отрывки «Ревизора» и «Утро Молодого Человека» Островского. В другом мы поставили инсценированную мною «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Начальство гимназии поощряло эти затеи, спектакли имели успех. Обставляли мы их тщательно, в складчину собирали деньги на расходы и благодаря этому имели возможность брать на прокат декорации. В антрактах играл небольшой оркестр, составленный тоже из гимназистов. В этих спектаклях мы обходились без участия женщин, но нам хотелось расширить репертуар, и я решил привлечь в нашу труппу несколько молодых барышень. Среди друзей нашей семьи была семья Министра Земледелия и Государственных Имуществ А. С. Ермолова. Его дочери и племянница, также как и мы, чувствовали влечение к сцене. В великолепной казенной квартире Ермоловых на Большой Морской был небольшой домашний театр с настоящей сценой на подмостках. Туда вскоре была перенесена деятельность нашего кружка, и мы поставили там два акта из «Горе от Ума» и ряд сцен из «Бориса Годунова». Режиссировали мы общими силами, и Ю. М. Юрьев, которого я пригласил посмотреть наши выступления, очень нас одобрил. Само собой разумеется, что на все эти затеи мы смотрели лишь как на хорошее культурное развлечение, и ни у кого из нас и в мыслях не было принимать их сериозно. Актерами стать мы не собирались.

Мои товарищи и я стали посещать специальные воскресные утренники для учащихся в Александринском театре, на которых спектаклям предшествовали очень интересные рефераты, написанные профессорами истории литературы и разъяснявшие значение исполнявшихся пьес и их авторов. Подобные же утренники шли на французском языке в Михайловском театре при участии превосходной французской труппы Императорских театров. В этой серии спектаклей прошел ряд произведений классической русской и французской литературы, как например, «Ябеда» Капниста, «Комик 17 Столетия» Островского, «Мизантроп» Расина, «Скупой» Мольера, «Игра Любви и Случая» Мариво, «Севильский Цирюльник» Бомарше и др. вещи, которые приходится видеть на сцене очень редко.

В памяти моей юности сохранились три юбилейных и бенефисных спектакля, отличавшихся особой торжественностью. В те годы всем главным артистам Императорских театров полагался ежегодный бенефис. Случилось так, что очередной бенефис В. Н. Давыдова совпал с его решением покинуть Александринский театр. Слухи об этом решении проникли в печать и волновали

многочисленных почитателей его таланта, и потому, когда бенефис этот состоялся (шла пьеса Додэ «Фроман Старший и Рислэр Младший»), то чествование Давыдова обратилось в грандиозную манифестацию. По его адресу говорились речи, читались воззвания, из публики неслись крики: «Не уходите!». Кончилось все это к общему благополучию: Давыдов остался в Александринском театре, а публика получила удовольствие выразить свои симпатии любимому актеру. Другим большим событием был пятидесятилетний юбилей Мауриса Петипа, когда шел в возобновленном виде его балет «Синяя Борода» с Пьериной Леньяни в главной роли. Не знаю, что было для меня интереснее: чудесный ли спектакль с захватывающим сюжетом любимой сказки Перро, или великолепное чествование юбиляра. По окончании представления, сцена Мариинского театра, обращенная в сад, заполнилась членами балетной и оперной трупп Мариинского театра и делегатами от других театров Петербурга и Москвы. Из за кулис был выведен юбиляр — маленький, элегантный старичок во фраке, украшенном орденами, и начались бесконечные аплодисменты, овации, речи, подношения венков, подарков, адресов, читавшихся вслух. Самым трогательным мне показалось подношение рабочими Мариинского театра подноса, сделанного из куска дерева, выпиленного из сцены театра. Почтенный юбиляр заслужил подобное чествование: за пятьдесят лет службы в Мариинском театре он не только сочинил и поставил более полусотни балетов и сочинил множество танцев для опер, но под его руководством воспитались почти три поколения наших хореографических артистов, прославивших искусство русского балета далеко за пределами России. На следующий день после этого спектакля в знаменитом Петербургском ресторане Кюба состоялся в честь М. И. Петипа торжественный обед, на котором от лица балетоманов большую речь на французском языке произнес мой дядя К. А. Скальковский, назвавший шутливо нашу эпоху «Веком Петипа».

Следующим театральным событием был спектакль «Горе от Ума» по случаю столетия пьесы. Для начала была поставлена одноактная пьеса в стихах Петра Вейнберга «Миллион Терзаний», посвященная страданиям Грибоедова, связанным с бесплодными попытками добиться постановки его комедии. Действующими лицами был сам Грибоедов, его дядя, который был главным виновником того, что пьесу не пропускали на сцену, Пушкин, Хмельницкий, Жандр и другие славные современники Грибоедова. Грибоедова играл Ленский, а Пушкина Дальский. Гримы поражали своей портретностью. Заканчивалась пьеса пророческими словами Пушкина о будущем бессмертии «Горе от Ума» и его автора, произносившиеся Дальским с вдохновенным подъе-

мом и волнением. Затем шло «Горе от Ума» в исполнении самых выдающихся актеров, игравших не только первые, но и второстепенные роли. Так, например, бессловесную роль князя Тугоуховского изображал знаменитый юморист и рассказчик И. Ф. Горбунов, состоявший тогда в труппе Александринского театра. По окончании пьесы, на сцене собрались все исполнители вместе с представителями Императорского Русского Театрального Общества и Общества Драматических Писателей, венчали бюст Грибоедова лаврами и пели «Славу». Другим важным юбилеем было шестидесятилетие оперы «Жизнь за Царя». В тот вечер опера шла с обычно пропускавшейся сценой Сабинина с хором, называвшейся: «Братцы, в мятель...». Пропускалась она потому, что почти ни один из теноров не решался ее петь из за высокой ноты «до», несколько раз проходившей через арию Сабинина. И вот молодой тенор Ершов решился на этот подвиг. В спектакле участвовали лучшие силы труппы, в танцах выступали первые артисты балета, дирижировал Направник — непревзойденный знаток партитур Глинки и главный дирижер Мариинской оперы. Ершов справился со своей задачей великолепно и вызвал целую бурю аплодисментов к великому неудовольствию тогдашнего «короля» теноров Фигнера, который сидел с нами в ложе и держал с моим отцом пари, что Ершов сорвется. Л. И. Шестакова, к сожалению, в театре не присутствовала, здоровье не позволяло ей больше выезжать из дому, но она получила полнейший отчет о спектакле от Направника, Стасова, Римского-Корсакова и других близких ей музыкальных друзей.

Тесная дружба нашей семьи с композитором Ц. А. Кюи и его семьею навела мою мать на мысль поставить у нас дома его оперу «Сын Мандарина», в которой она исполняла единственную в этой опере женскую роль на первом ее представлении. Одноактность «Сына Мандарина», малое количество действующих лиц, несложность музыки и простота обстановки вполне отвечали возможностям домашнего спектакля. Среди наших знакомых было несколько прекрасных певцов-любителей и один отличный пианист. Женскую роль взяла на себя артистка Мариинской оперы М. Э. Маркович. Весь этот ансамбль под руководством самого композитора и моей матери разучил оперу, занимаясь очень усердно и долго репетируя. На одну из репетиций заехал В. Н. Давыдов и дал несколько очень ценных режиссерских указаний. Зал нашей большой квартиры дал полную возможность часть его отделить для сцены, где декорации были заменены подлинными китайскими панно, которыми нас снабдил наш добрый знакомый китайский посланник Хо-Вей-Тэ, а костюмы мы получили через Дирекцию Императорских театров из оперы «Бронзовый Конь», написанной, как известно, на китайский сюжет. Партию

аккомпанимента на рояле исполнял пианист-любитель Мальчевский в четыре руки с композитором. Спектакль прошел блестяще и вызвал страшный энтузиазм публики, устроившей Ц. А. Кюи бурную овацию. Среди наших гостей был полный состав Китайского посольства в национальных костюмах. В то время мужчины носили косы, а женщины ходили в национальной обуви, требовавшей бинтования ног. Все эти китайцы свободно говорили по французски и по английски.

Воскресенья были у нас в семье приемными днями. Сперва собирались несколько человек за обедом, отличавшимся большим оживлением, т. к. сходились люди интересные. Блистал остроумными рассказами А. Ф. Кони, которому вторил не менее остроумный мой дядя Скальковский, вели интересные разговоры о музыке Г. А. Ларош и М. И. Чайковский, юрист и поэт С. А. Андреевский и другой юрист, большой знаток Флобера, кн. А. И. Урусов, бывавший наездами из Москвы, говорили о литературе, старый Севастополец генерал Ф. П. Рерберг делился своими воспоминаниями. А после обеда приходило множество других гостей, и тогда неизменно начиналась музыка. Исполнителями были и профессиональные артисты-певцы и музыканты, и талантливые любители. Чаще всего приезжали чета Фигнер, артисты Мариинского театра И. В. Тартаков, Г. А. Морской, В. Я. Майборода, Н. А. Фридэ, М. Э. Маркович, не говоря уже о нескольких любителях, замечательная пианистка А. Н. Есипова, виолончелист Мариинского театра А. В. Кузнецов и с ним трое других его сотоварищей, составлявшие струнный квартет. Пели очень много и самый разнообразный репертуар — отрывки из опер, арии, лучшую романсную литературу, причем в пении принимала большое участие моя мать. Исполнялась струнная камерная музыка, фортепианная литература. На одном из таких воскресных вечеров играл впервые приехавший в Петербург Мориц Розенталь. Другой приезжий пианист — американец Эрнест Шеллинг, тогда только начинавший свою музыкальную карьеру, провел в Петербурге целую зиму и стал постоянным участником наших воскресных концертов. Иногда выступал с чтением рассказов Чехова В. Н. Давыдов или декламировала артистка французской труппы Томмасэн — очаровательная «энженю» Михайловского театра.

Все мое детство и ранняя юность связаны с музыкой, и нет потому ничего удивительного, что музыка и любовь к ней стали неотъемлемой частью моей сознательной жизни. С двенадцатилетнего возраста меня стали возить в симфонические и камерные концерты Императорского Русского Музыкального Общества, происходившие в залах Консерватории. По мере того, как я стал подрастать, и после поступления в гимназию, мне разрешили

ездить на концерты самостоятельно. У отца, как члена Дирекции Русского Музыкального Общества, было постоянное место в залах Консерватории, и я нередко им пользовался. Место это было среди мест других членов Музыкального Общества, как, например, Римский-Корсаков, Глазунов, Кюи, Лядов, Направник, Ауэр, Блуменфельд, Аренский, Черепнин, Стасов, и я был счастлив находиться по близости от всех этих выдающихся деятелей музыкального искусства и гордился тем, что многие из них со мной здоровались. Постоянным дирижером нескольких сезонов был Макс Эрдмансдёрфер, иногда его сменяли Э. Ф. Направник и Л. С. Ауэр. Потом довольно долгое время дирижировал А. Б. Хессин. Как гастролеры, выступали самые выдающиеся заграничные дирижеры, как Ганс Рихтер, Эрнст Шуф, Карл Мук, Артур Никиш, Феликс Моттль, Феликс Вейнгартнер, Густав Малер, а также двое русских — А. Н. Виноградский, деятельность которого главным образом сосредоточивалась в Киеве, и В. И. Сафонов, бывший директором Московской Консерватории. Репертуар этих концертов был посвящен преимущественно классической музыке. Из солистов кого только мне не довелось услышать: Гофмана, Габриловича, Падеревского, Розенталя, Есипову, Ауэра, Крейслера, Кубелика, Исаи, Пюньо, Ментер, Вержбиловича... Все это неисчерпаемое музыкальное богатство выработало из меня сериозного и отзывчивого слушателя и содействовало развитию моих музыкальных вкусов, за что я бесконечно благодарен моим родителям, давшим мне такие возможности.

В Великом Посту происходили публичные испытания учеников Драматических Курсов при Императорском Театральном Училище на спектаклях, дававшихся в Михайловском театре. Преподавали драматическое искусство такие выдающиеся артисты, как В. Н. Давыдов, Н. Ф. Сазонов, П. Д. Ленский. Отцу обыкновенно театральная Дирекция присылала ложу на все эти спектакли. Если почему бы то ни было наша семья на спектакль не шла, то ложа отдавалась в мое распоряжение, и я приглашал моих гимназических приятелей. Атмосфера этих экзаменационных представлений привлекала меня своей необычностью: зрительный зал был насыщен взволнованностью, в первом ряду стояли столы, покрытые зеленым сукном, за которыми сидели экзаменаторы, отмечавшие на листах бумаги свои впечатления, публика состояла почти исключительно из артистов, театральных служащих и семейств и знакомых экзаменовавшихся, аплодисменты не допускались, в нижних ложах сидели воспитанники и воспитанницы Театрального Училища (балетной школы) в своей форме, почтительно встававшие при входе в зал директора Императорских Театров. Я чувствовал себя в самой гуще театральной обстановки, и мне представлялось, что я приобщаюсь к волшебному

миру кулис, казавшемуся мне необыкновенно привлекательным. Не мало молодежи, ставшей потом известными артистами Александринской сцены, видел я экзаменовавшейся на этих испытаниях. Программы составлялись так, что каждый выпускной учащийся выступал в ролях и молодых, и стариков, и в драматических, и в комических, и в современных пьесах, и в классических (костюмных), для того, чтобы дарованье молодого артиста получало всестороннее освещение и в прозе, и в стихах, и даже в пьесах с пением. Обычно выбирались пьесы, не входившие в текущий репертуар Александринского театра. Нередко случалось что в спектаклях участвовали артисты Александринского театра, для поддержания ансамбля.

Среди многих чудесных впечатлений, пережитых мною в Александринском театре, ярким воспоминанием остались выступления В. Ф. Комиссаржевской, которая тогда еще не имела своего собственного театра и принадлежала к составу той же труппы, в которой находились славные имена Савиной, Давыдова, Варламова, и других любимцев Петербурга. Мне посчастливилось видеть ее в целом ряде пьес. Особенно осталась в памяти ее игра в «Бесприданнице» Островского. Трудно себе представить большее перевоплощение в образ, чем была ее Лариса Огудалова! Долгие годы не изгладят из памяти выражения ее устремленных куда-то вдаль глаз, когда она пела под гитару песню: «Он говорил мне — будь ты моею»... Никогда не забуду также ее удивительную Рози — этого полуребенка, полуженщину с ее постепенным нарастанием смены чувств в Зудермановской пьесе «Бой Бабочек», или ее Снегурочку в сказке Островского, исполнявшейся с замечательной музыкой Чайковского, почему то теперь совершенно забытой. «Снегурочка» шла в редкостном ансамбле, и трудно было сказать, кто играл лучше! Хорошо помню Комиссаржевскую в роли Маргариты в Гётевском «Фаусте» и в роли Дездемоны в «Отелло». «Фауст» в общем шел очень плохо: Аполлонский совершенно не подходил к роли Фауста и уныло читал свои длинные монологи, вовсе не входя в глубину их философского значения. Ге не играл, а «изображал» Мефистофеля в стиле трафаретного театрального чорта, вся постановка со старыми сборными декорациями из оперы обнаруживала полнейшее отсутствие какого бы то ни было режиссерского замысла. И одна Комиссаржевская блистала на этом сером фоне, поражая искренностью своих переживаний. Ее сцена сумасшествия в тюрьме буквально потрясала! С ее Дездемоной связаны еще совершенно особые воспоминания. Приехал в Петербург знаменитый итальянский трагик Томмазо Сальвини, гастролировавший с громадным успехом в Суворинском театре. В это самое время в Александринском театре готовили «Отелло» для бенефиса Дальского. И

вот директор Императорских театров кн. С. М. Волконский, человек исключительного вкуса и большой культуры, решил пригласить Сальвини хотя бы на два спектакля в Александринский театр с тем, чтобы он сыграл с местными актерами «Отелло». Его гастроли были назначены через несколько дней после бенефиса Дальского, на котором он присутствовал в директорской ложе и аплодировал очень горячо своему талантливому русскому сотоваварищу. Мы всей семьей пошли на первый спектакль. В театре был Государь с Императрицей и много членов Царской Фамилии. Зал был переполнен до отказа. Сальвини с первого выхода покорил всех. Не чувствовались его 72 года, ни некоторая полнота фигуры. Голос его звучал молодо и необыкновенно музыкально. Светло-коричневый цвет кожи, могучая осанка — все стройно гармонировало в этом совершенном артисте. Спокойный и любящий, гневный и смущаемый подозрениями, ревнующий и решившийся на убийство, раскаивающийся и горько оплакивающий свою ошибку, — великий актер творил чудеса. Комиссаржевская играла очень трогательно и производила сильное впечатление своей искренностью. Но даже она, не говоря уж об ее партнерах Ге — Яго и Ходотове — Кассио, растворялась в величии Сальвини. Я не мог отделаться от ощущения, что присутствую при явлении совершенно исключительной значительности, и долго хранил в своем архиве не только программу, но даже билет от этого вечера. Незнание итальянского языка нисколько мне не мешало: во-первых, я был прекрасно знаком с пьесой, а во-вторых, — со мной был экземпляр «Отелло» в том самом прекрасном переводе П. И. Вейнберга, что игралась пьеса. По окончании спектакля, вся труппа вышла на сцену и чествовала Сальвини, которому Давыдов сказал приветственную речь. Не знаю, насколько Сальвини мог ее оценить: речь была по-русски и, как оказалось, он говорил ее под суфлера, присутствие которого Сальвини не мог не заметить. Неловкость эта была, вероятно, потом сглажена кн. Волконским, в большой казенной квартире которого Сальвини жил. Там ему был устроен большой раут с концертной программой, в которой приняли участие лучшие наши артисты. Упомянув имя кн. Волконского, я не могу не отметить, что мы — молодежь приветствовали его появление во главе управления Императорскими театрами, как крупного реформатора. Его деятельность началась в 1899 году и, к сожалению, через два года уже закончилась из-за неприятности с балериной Кшесинской, описанной им в превосходной его книге воспоминаний. Недолгое руководство Императорскими театрами Волконского, пришедшего на смену устаревшему И. А. Всеволожскому, бывшему директором 18 лет, ознаменовалось многими благодетельными реформами, за которыми я, живо интересовавшийся нашими театрами, следил

очень внимательно, стараясь ничего не пропустить. Так, например, репертуар Александринского театра украсился возобновлением классических пьес, довольно давно со сцены снятых, вроде «Отелло», «Эрнани», «Снегурочка», или совсем неигранных, как «Сон в Летнюю Ночь» Шекспира с музыкой Мендельсона, или «Ипполит» Эврипида. Начали появляться постановки образцовые в отношении верности декораций, костюмов и портретности в сходстве гримов исторических лиц (драма «Бирон» с Ге в заглавной роли). В опере стали исполнять «Тристана и Изольду» и «Валькирию» с участием лучшей Вагнеровской певицы нашего времени Фелии Литвин и достойного ее партнера Ершова, поставили «Садко», ознаменовав премьеру этой чудесной оперы Римского-Корсакова на Императорской сцене торжественным спектаклем в бенефис оркестра. Пальма первенства постановки «Садко» принадлежала Московской Опере С. И. Мамонтова, опередившей казенные театры на четыре года. Драматические спектакли стали обставляться тщательно и обдуманно, что еще сравнительно недавно было редким явлением; оперы и балеты ставились с большой роскошью, в то время как монтировочная часть Александринского и Михайловского театров находилась в загоне. Зачастую можно было наблюдать, как стены декорационных «павильонов» колыхались при открывании полотняных дверей без ручек. За дверями обыкновенно виднелись «заспинники» нейтрального цвета, которые могли фигурировать в любой пьесе. Мебель и бутафория были в ограниченном выборе, и потому одни и те же вещи появлялись в постановках явно разных стилей. Я до сих пор не могу забыть гостиную красного дерева стиля «жакоб», или высокие стоячие часы, которые появлялись на сцене при всяком удобном и неудобном случае.

Большим театральным событием явилась постановка в театре А. С. Суворина трагедии гр. А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Театр этот, полное название которого было Театр Литературно-Художественного Общества, принадлежал редактору-издателю газеты «Новое Время» и обычно назывался Суворинским. В труппе его было много сильных артистов, составлявших хороший ансамбль, там ставились иногда интересные пьесы, как «Ганелле» и «Потонувший Колокол» Гауптмана, или «Веселые Расплюевские дни» (измененное цензурой название «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина), но не происходило ничего выдающегося, пока не появился в роли Царя Федора молодой артист П. Н. Орленев. Широкой публике он был очень мало известен, занимая в труппе скромное положение. Суворин, обладавший прекрасным театральным чутьем, поверил в его талант и поручил ему роль Царя Федора. Успех был настолько велик, что весь город заговорил о новой знаменитости. У каждого на устах был вопрос:

«Видели вы Орленева»? Громадные толпы народу дежурили у кассы, и получить билет было очень трудно. Прошло две недели, прежде чем мне удалось попасть на спектакль. Впечатление действительно было потрясающее! Образ доброго, кроткого, благородного, благостного, но слабовольного и несчастного Царя, бывшего игрушкой в руках своего шурина Бориса Годунова и с тоской восклицавшего: «Боже, Боже, за что поставил Ты меня Царем?» — дышал глубокой правдой и неподражаемой искренностью, превращавшей театр в жизнь. Мне кажется, что я до сих пор слышу голос, с надрывной болью кричащий: «Я Царь, или не Царь?» На несколько минут в кротком Федоре вдруг чувствовался сын Иоанна Грозного, когда он кричал: «Палачей!» Сам спектакль в целом отличался редкой стройностью и слаженностью и постановка блистала подробностями, непривычными для частного театра. Народная сцена на Яузе со всадником, быстро несущимся через мост, была предметом всеобщего обсуждения. Суворину принадлежала заслуга, что он явился первым, кому удалось добиться снятия нелепого цензурного запрета с пьесы и что прекрасное произведение Алексея Толстого, наконец, увидело свет рампы.

Незабываемым спектаклем в дни моей юности был тот вечер когда мне довелось впервые услыхать Шаляпина. Было это вскоре после того, как он, недостаточно еще оцененный, покинул Мариинский театр и перешел в Московскую Оперу С. И. Мамонтова. Труппа этого высоко культурного и прогрессивного музыкального учреждения, уже получившего высокую оценку в Москве, приехала на гастроли в Петербург и выступала в театре Консерватории. Шла «Русалка» Даргомыжского, и Шаляпин пел Мельника. С первой же его фразы: «Ох, то-то, все вы, девки молодые» почувствовался необычайный артист: фигура, грим, жесты, дикция, мимика — все это было венцом творения. А голос звучал такой красотой, такой свежестью, силой и в то же время мягкостью, что я понял, что все даже первоклассные оперные артисты, которых я до того слышал, не могли равняться с ним. Мне не раз приходилось слышать самые удивительные голоса, самых великолепных певцов, но если это были обладатели замечательных голосов, то большей частью они были посредственные актеры. И наоборот, если они хорошо играли, то пение их было не выше среднего. Оперный кумир того времени Н. Н. Фигнер никогда не обладал хорошим голосом, и вся сила его обаяния заключалась в громадном темпераменте и яркой динамике игры, которая зажигала слушателей и придавала всякому его выступлению значительность. Но, при всей горячности созданных им образов, он никогда не заботился о художественной правде и совершенно не считался с нею, нередко рискуя быть пошлым. Его

ничуть не коробило, что его Ленский не только не имел «кудрей черных до плеч», но просто выглядел, как Н. Н. Фигнер в жизни, с усами и с волосами, подстриженными бобриком. Однако, все ему прощалось под впечатлением его исключительного темперамента и выразительной искренности. Его Ленский, Герман, Отелло, Дубровский, Андрей в «Опричнике», Рауль в «Гугенотах», Рудольф в «Богеме» вызывали восторги. Публика буквально на руках его носила, и молодежь, по образному выражению князя С. М. Волконского, доводила «психопатию райка» до своего апогея. Каждый спектакль, в котором участвовал Фигнер со своей красавицей-женой итальянкой Медеей Ивановной, обладавшей чудесным, теплым, выразительным голосом и зачаровавшей весь Петербург, был своего рода праздником. Однако, как я ни любил Фигнера, мне стало ясно, что того, чем обладал Шаляпин, у него не было. Не говоря уже о качестве голоса, в нем не было той гармонии совершенства, того ни с чем не сравнимого благородства, простоты и убедительности, которыми обладают только гениальные натуры. Я ушел из театра совершенно покоренный Шаляпиным... Какими жалкими показались мне все большие знаменитости итальянской оперы, увлекавшие сердца так называемых «меломанов», для которых высокие ноты, «бэль канто», блестящая колоратура были вершинами совершенства. В те времена среди популярных в Петербурге певцов-артистов нашей Итальянской Оперы были такие мировые имена, как Анжело Мазини, Франческо Маркони, Маттиа Баттистини, Марчелла Зембрих, Олимпия Боронат, Луиза Тетрацини и многие другие, голоса которых оставили по себе легендарную память в летописях вокального искусства. Но меня лично они совершенно не трогали. Я никогда не мог увлечься итальянской оперой, такой далекой от искусства. И все совершенство пения Мазини не могло примирить меня с той вульгарнейшей безвкусицей, которой сопровождались его выступления на сцене. Делалось просто невыносимо глядеть, как он и большинство его товарищей играли. После Шаляпина я окончательно понял, что одного хорошего голоса на оперной сцене недостаточно. И ко всему, что я видел в Мариинской Опере, я начал относиться более критически, чем раньше, хотя любовь моя к посещению оперы от этого не поколебалась. Я с наслаждением слушал многообразный репертуар Мариинского театра и постепенно ознакомился с такими операми, как «Евгений Онегин», «Пиковая Дама», «Опричник», «Ночь перед Рождеством», «Гугеноты», «Фауст», «Ромео и Джюльетта», «Севильский Цирюльник», «Гензель и Гретель», «Аида», «Травиата», «Сарацин» и др.

Не менее ярким, чем первое для меня выступление Шаляпина, врезался в моей памяти спектакль Чеховской пьесы «Три Сестры», когда я впервые увидел Московский Художественный

театр во время приезда его в Петербург в 1901 году. Уже давно до нас доходили слухи о том, что в Москве появился театр, в котором все ново и необычно: репертуар, актеры, исполнение, ансамбль, постановка, даже занавес. Мы слышали, что театр этот возник из какого-то кружка любителей и группы профессионалов, в газетах писали об этом или насмешливо, или черезчур восторженно. Не видя ничего, трудно было проверить, где правда. И вот театр этот появился ранней весною в Панаевском театре... и сразу же Петербург был покорен. Места брались с боя, достать билет было очень трудно. Наконец, мой старший брат каким-то образом познакомился с администратором Художественного театра, и я попал на один из воскресных утренников — на спектакль «Трех Сестер». С первых же моментов представления стало ясно, что на сцене совершается нечто такое, чего я раньше в театре никогда не видел. Все было так правдиво, как будто я заглянул в дом семьи Прозоровых и наблюдаю за их жизнью. Не чувствовалось декораций, а была перед глазами целая квартира, в которой шла подлинная жизнь. Обычного так называемого «павильона» с тремя стенами не было и следа. Мы увидели и переднюю, и гостиную, и столовую, и кусочек другой комнаты, в которую открывалась дверь из гостиной. А, главное, актеры — их и не чувствовалось. Были живые люди, самые обыкновенные, самые простые, каких мы видим ежедневно. Ну кто, как не настоящий старый военный доктор, мог быть Артём? Или откуда, как не из подлинной жизни, мог выйти человек, изображавший бессловесную роль денщика, выносившего самовар? Или Качалов, игравший Вершинина? Ведь я же видел множество таких артиллерийских подполковников, мягких, обаятельных, прекрасно воспитанных. Или Москвин и Лаврентьев, игравшие молоденьких офицериков Федотика и Родэ? Или Савицкая, Книппер и Андреева, игравшие Ольгу, Машу и Ирину? Я был до такой степени заражен их переживаниями, что не мог не плакать и не смеяться с ними, не жить их радостями и печалями. Не возникало даже вопроса о том, кто играл лучше? Все, включая бессловесных лиц, составляли одно замечательное целое, один совершенный ансамбль, в котором самая крохотная роль являлась значительной. Я ушел из театра совершенно зачарованным и понял раз и навсегда, что лучшего театра нет на свете. При всей моей громадной любви к нашим Императорским театрам, к их замечательным актерам самых разнообразных выдающихся индивидуальностей, я убедился в том, что того ц е л о г о, что есть в Художественном театре, у наших театров нет. У Москвичей все было другое и какое-то особенное. Занавес не подъемный, а раздвижной, мягкий, отмена выхода актеров на принимаемые с благодарностью аплодисменты, дабы не нарушать художественной целости спектакля, запре-

щение входить в зрительный зал после начала действия, и потому абсолютная тишина в публике, не прерываемая опоздавшими к началу представления, программы, отмечавшие не только исполнителей и режиссуру, но и весь вспомогательный и технический персонал, участвовавший в создании спектакля, причем вместо сухого и холодного «г.», или «г-жа» перед фамилией соответственные инициалы имени отчества, и кроме того общая, трудно объяснимая словами гармония всей атмосферы. Москвичи привезли с собой несколько пьес — «Дядя Ваня», «Дикая Утка», «Одинокие», «Доктор Штокман». Но мне, к великому моему горю, удалось попасть только на «Трех Сестер». И я бесконечно завидовал тем из членов моей семьи, которые видели другие пьесы также. Восторгу их не было границ, и дома шли длинные и взволнованные разговоры о разных замечательных деталях представления. Имя Станиславского было окружено ореолом. О Немировиче-Данченко и огромной роли, которую он сыграл в создании Художественного театра и его постановок, я в то время имел очень смутное понятие. Как не актер, он перед публикой не появлялся, и фамилия его скромно терялась среди других в конце программы. Я мечтал встретиться со Станиславским, и вдруг, совершенно неожиданно представился случай. Полковник Стахович, в то время адъютант Великого Князя Сергея Александровича, впоследствии ставший актером Художественного театра, был к этому театру очень близок и состоял в числе его пайщиков. Он был связан горячей дружбой со Станиславским и его женой — артисткой М. П. Лилиной. Последняя страдала каким-то нервным заболеванием, из-за которого она совершенно перестала выступать на сцене. Стахович, хороший знакомый отца, попросил его осмотреть Лилину, а кстати и Станиславского, чтобы решить, как наладить здоровье их обоих и на каком курорте провести им летний отдых. Отец назначил им дневной час в воскресенье, когда никаких пациентов он не принимал. Затаив дыхание, я следил сквозь щелку двери, как Станиславский снимал в передней шубу, и как только он и его жена из передней прошли в гостиную, я подошел к его шубе и отрезал себе на память меховой хвостик с подкладки. Поведение, достойное не гимназиста, приближавшегося уже к университетской скамье, а психопатической молоденькой институтки, влюбленной в одного из своих учителей!.. Но, так или иначе, — я это сделал...

Осмотр в кабинете продолжался долго. После этого отец предложил Станиславскому и Лилиной познакомиться с матерью и пригласил их в столовую пить чай. Через самый короткий промежуток времени мы все почувствовали себя хорошо знакомыми, и с этой минуты началась многолетняя дружба между нашей и их семьями. М. П. Лилина в числе своих недомоганий страдала

полным отсутствием аппетита. Отец уговорил ее попробовать паюсной икры, большой запас которой как раз в это время прислал нам в подарок А. И. Манташев со своего знаменитого «Божьего Промысла». Мария Петровна не только попробовала икры, но съела порядочную ее порцию с большим удовольствием. Потом она всегда вспоминала, что началось ее выздоровление после нашего чая и икры с калачами. Просидели они у нас долго, и разошлись мы настоящими друзьями. Лечение Лилиной удалось отцу настолько хорошо, что в самом скором времени здоровье ее вполне восстановилось, она вновь вернулась на сцену и благословляла имя отца. Константин Сергеевич узнав, что в нашей семье я являюсь, так сказать, «профессиональным театралом», оказал мне большое внимание, прислав свою фотографию с очень теплой надписью. Про мою кражу мехового хвостика с подкладки его шубы я рассказать ему не решился...

Приблизительно с этим же временем связано воспоминание о поездке моего отца ко Льву Толстому. Лев Николаевич, живший тогда в Крымском имении гр. С. В. Паниной «Гаспра» опасно заболел. В самый разгар тревожных известий о здоровье Толстого, распространившихся в России и за границей, отец получил письмо от писателя П. А. Буланже, одного из очень близких друзей Льва Николаевича, с приложением письма к нему Софии Андреевны Толстой. В нем графиня сообщала Буланже, что ее муж никак не может поправиться, страдает одышкой, стеснением в груди, сердечными перебоями, мучается физически и нравственно. Лечиться он больше не желает и вызвать отца непосредственно сам от себя не согласится. Но если б отец выразил желание помочь ему и приехал сам, своей волей, прямо к нему в дом, как гость, то она знает наверное, что Лев Николаевич будет ему рад. Письмо свое Софья Андреевна просила Буланже немедленно переслать отцу, для того, чтобы он из него понял отношение Толстого к его приезду.

Всем известен скептицизм Толстого к медицине и его даже до некоторой степени враждебно-иронический взгляд на врачей. Отец, конечно, тоже знал об этом и огорчался. Тем более было удивительно для него сообщение Софьи Андреевны. Он немедленно решил вопрос о поездке в положительном смысле, бросил все свои бесчисленные дела в Петербурге и поехал в Крым, заранее отказавшись от всякого гонорара. Радости его не было пределов, когда с первого свидания Толстой рассеял все его сомнения и опасения. Он отнесся к нему, как к другу, с полным доверием и уважением, дал себя исследовать и согласился исполнить все его предписания и советы. На обратном пути из Гаспры, при проезде отца через Москву, на Курском вокзале его встретила громадная толпа почитателей Льва Николаевича. По ее настоя-

нию он должен был тут же рассказать все свои впечатления о здоровьи Толстого. Вскоре после отъезда отца Толстой вновь заболел, на этот раз острым воспалением легких, и хотя бурные и опасные явления скоро прошли, но полное выздоровление подвигалось медленно и состояние здоровья опять стало вызывать тревогу. Отец немедленно же предложил снова навестить его. В ответ он получил письмо от самого Льва Николаевича, в котором тот с благодарностью отклонил предложение отца, объяснив, что ему ничего не нужно, т. к., к счастью, болезнь пошла нормальным ходом к улучшению. Тут же было сделано подробное описание болезни, составленное пользующим врачем. Заканчивал Толстой свои теплые строки выражением глубокой благодарности и за приезд, и за внимательную заботливость об нем. Приблизительно полгода спустя отец поехал в Ялту к своему тяжко заболевшему другу и товарищу-врачу, профессору В. М. Тарновскому. Узнав о приезде отца, графиня Софья Андреевна написала ему, что Лев Николаевич желает с ним повидаться. Отец, конечно, сейчас же откликнулся и отправился в Гаспру. Первый разговор коснулся здоровья Льва Николаевича. На этот раз он чувствовал себя отлично и много писал, сидя в саду под большим деревом. Затем поговорили о внутренней политике России, и Толстой задавал отцу ряд вопросов о том, что делается в Петербурге в правительственных кругах. Потом он предложил перейти к медицинскому осмотру. Когда, довольный результатом исследования, отец сообщил об этом Льву Николаевичу, то тот с улыбкой признался, что аккуратно исполнял предписание врачей. Отец любил рассказывать нам о своих посещениях Гаспры и с душевной теплотой передавал о бесконечном обаянии, которое производила личность Льва Николаевича на каждого, кто входил с ним в близкое общение.

2.

Последний год, предшествовавший моему окончанию гимназии, неотделим от воспоминаний о первом самостоятельном моем путешествии далеко за пределы Петербурга, когда я, тоже впервые, ознакомился с жизнью в деревне наших помещиков. Среди моих ближайших друзей и товарищей по гимназии трое каждое лето проводили в своих имениях, которые по странной случайности все находились в Тамбовской губернии, в недалеком соседстве одно от другого. Двое из этих друзей — кн. Дмитрий Вяземский и Александр Введенский были моими одноклассниками, третий Михаил Охотников — одним классом меня моложе. Миша Охотников, семья которого и моя семья были связаны самой крепкой дружбой многих лет, уже давно звал меня погостить в их имении «Салтыки», но мне все как-то не удавалось уехать. Наконец, все устроилось, и, проведя первую половину лета у себя на даче в Териоках, я отправился в Тамбовскую губернию. Путь был такой: сперва надо было доехать до Москвы, потом переправиться с Николаевского вокзала на Рязанский, затем прямым поездом до большой узловой станции Грязи, а оттуда проехать около часу до конечной станции по ветке Грязи-Царицынской железной дороги. В Грязях меня встретил Миша, мы быстро пересели в нужный нам поезд, и не успел я хорошенько придти в себя от всех этих пересадок, из которых последняя произошла в четыре часа утра, как превосходная коляска с тройкой Охотниковских лошадей повезла нас в имение.

Первый раз в жизни я очутился среди просторов центральной России. Нам предстояло проехать около двух с половиной часов. Все было ново и интересно: дороги и поля, которым, казалось, не было видно конца, деревни, полные ребятишек, приветствовавших нашу коляску веселыми криками, сёла с базарами и церквами. Встречные крестьяне неизменно снимали шапки, а бабы кланялись в пояс. От времени до времени виднелись большие сады и парки, отделявшие большую дорогу от чьих-то имений. Был чудный летний день, и тройка наша бежала весело. Но вот, наконец, мы свернули куда-то в сторону от проезжей дороги, показались белые ворота, и мы въехали в усадьбу «Салтыки». Усадьба была расположена близь большого села, в котором были почтово-телеграфное отделение, аптека, земский фельдшерский пункт и базар — все признаки цивилизации. Барский дом был старый, поместительный, удобный, обставленный со вкусом и уютно. Вокруг него шел сад, переходивший в парк, который вел к до-

вольно широкой реке. После скромных размеров дачных садов я был поражен грандиозностью парка и богатством его растительности. Поместье было большое, в полторы тысячи десятин, с крупным сельским хозяйством, которое велось самим отцом моего друга — бывшим гусарским офицером. Дела по имению поглощали почти все его время, и он проводил в деревне большую часть года, только периодически наезжая в Петербург, где жила его семья. Летом Миша помогал отцу по хозяйству и попытался увлечь меня полевыми работами, скотным двором, конюшнями, птичником, огородом и прочими делами, связанными с управлением имением. Но я предпочитал прогулки по парку, набеги на фруктовый сад, купанье в реке, верховую езду и только изредка, когда мой друг объезжал на беговых дрожках полевые работы, я разделял с ним тряску на этом весьма неудобном экипаже. Мои милейшие хозяева согласились не обращать на меня внимания, не заботясь о том, чтобы меня развлекать, и я жил, совершенно не чувствуя себя в гостях, что было удобно и хозяевам, и мне. Распорядок дня был совершенно иной, чем в Петербурге. Сходились утром в столовой очень рано за кофе и чаем, обедали в час дня, потом было еще дневное чаепитие с разным соблазнительным угощением домашнего производства и в восемь часов вечера ужинали. После ужина все собирались в гостиной, где шла общая интересная беседа, или иногда музыцировали. Семья Охотниковых очень любила театр и всякого рода искусство, много читала, и атмосфера в их доме была самая привлекательная. От времени до времени нас навещали соседи-помещики и оставались ночевать, что всегда вносило оживление. Я научился тогда понимать прелесть звуков бубенчиков приближающегося экипажа, в котором приезжали гости.

Живя здесь в имении, я совершенно неожиданно узнал много нового и интересного о Московском Императорском Малом театре с его выдающимися артистками и артистами, как Федотова, Ермолова, Никулина, Ленский, Садовский, Южин, — всеми теми, кто обессмертил великие творения Островского. У Миши был гувернер Николай Махийлович Мендельсон, преподаватель русского языка одной из Московских гимназий, готовившийся к профессуре и впоследствии выдвинувшийся в ученые специалисты по истории русской литературы. Этот очаровательный человек оказался пламенным театралом и большим поклонником Малого театра, про постановки которого он рассказывал мне в самой живой форме с разными увлекательными подробностями. Я с ним быстро сдружился, и мы часами беседовали о пьесах, актерах, книгах, литературной работе. Меня тянуло к литературным занятиям, я стал заниматься переводами, мечтал о каком-нибудь литературном труде. Творческого таланта у меня не было, но,

особенно после бесед с Николаем Михайловичем, я решил подготовлять себя к работе историко-литературного характера и всячески пополнять свое образование в этом направлении. Не могу не рассказать при этом о моей наивной попытке стать драматургом. Сделанная мною за два года до этого для нашего гимназического спектакля инсценировка Гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» навела меня на мысль переработать «Затишье» Тургенева в пьесу. Незадолго до отъезда в деревню я закончил свою инсценировку и послал ее на суд Петра Вейнберга. Авторитет этого профессора истории литературы, блестящего переводчика Гейне и Шекспира, поэта, критика и большого специалиста по театру был для меня неоспорим, и так как он был нашим хорошим знакомым, то я не побоялся к нему обратиться. С большим нетерпением, сидя в имении, я ждал от него ответа. Наконец, ответ пришел: как и следовало ожидать, он был самый для меня плачевный. В ласковой, дружеской форме Петр Исаевич доказал мне, что вся моя «пьеса» есть вовсе не пьеса, а нечто драматургически несвязное, просто механически склеенный ряд сцен, и объяснил, что недостаточно изложить роман или повесть в форме диалогов, чтобы получилась пьеса. Я огорчился, но, конечно, понял, что он прав, и на этом мои «драматургические опыты» закончились.

Имения моих друзей кн. Вяземского и Введенского находились не очень далеко от «Салтыков», и потому мы с Мишей при первой же возможности отправились проведать и того, и другого. На первой очереди стояло имение князей Вяземских «Лотарево». Оно было в том же Усьманском уезде, что и Охотниковское, и славилось своей беговой конюшней на всю Россию. Хозяин имения кн. Л. Д. Вяземский, управлявший Императорскими Уделами, был настоящий русский барин в лучшем смысле этого слова. Безукоризненное воспитание, блестящее образование, великолепная простота и любезность, широта кругозора и взглядов и радушное гостеприимство — все это делало его необыкновенно обаятельным. И семья его — жена, рожденная графиня Левашова, дочь и три сына были полны того же обаяния. Мой товарищ, средний сын Дмитрий, был мне знаком еще до гимназии. В раннем детстве мы играли вместе в доме его бабушки гр. Левашовой, в ее чудесном дворце Екатерининских времен недалеко от Петербурга, поблизости от станции Левашово по Финляндской железной дороге. Наши семьи были знакомы между собою. «Лотарево» произвело на меня необычайное впечатление. Сам дом напоминал один из загородных дворцов членов Императорской фамилии, а окружавший его парк, занимавший 72 десятины, через который протекала извилистая, живописная речка, был олицетворением красоты. Каких только деревьев тут не было, каких

цветов и кустарников, с каким вкусом все было распланировано и устроено! Я узнал, что «Лотарево» было любимейшим имением князя, и весь доход с него он вкладывал в его улучшения. При усадьбе была своя школа для крестьян и превосходно оборудованная больница. Одной из постоянных забот владельца было улучшение условий жизни местных крестьян. Ничего не понимая в лошадях, я не мог, все-таки, не придти в восхищение от Лотаревских конюшен и того вида, в котором они содержались. Желая оказать нам, своим молодым гостям, внимание, князь продержал нас часа два сряду, демонстрируя перед нами лучших своих лошадей и объясняя разные индивидуальные достоинства каждой из них. Миша разбирался в лошадях и был заинтересован, но я скучал, хотя слушал и смотрел очень внимательно, не желая обнаруживать своего невежества. Наш приезд в «Лотарево» был приноровлен ко дню рождения его хозяина, когда дети устраивали отцу ежегодный спектакль при участии членов семьи и друзей. В одной из бывших конюшен был выстроен настоящий небольшой театр, где происходили представления. На этот раз шли отрывки из «Бориса Годунова» и две одноактные комедии. Публика состояла из усадебных служащих, крестьян и ближайших соседей, и прием артистам был оказан самый восторженный. Мы с Мишей предложили на будущий год привлечь к участию нашего товарища Введенского, нас обоих и общими силами поставить в день рождения князя какую-нибудь большую пьесу. Я был заранее уверен, что мои родители разрешат мне снова повторить мою поездку к Охотниковым, которые уже теперь выражали желание видеть меня у себя будущим летом. Прогостив в «Лотареве», мы забрали с собою Дмитрия Вяземского и повезли его к нам в «Салтыки», откуда через несколько дней отправились втроем в имение Введенских. Путь туда от «Салтыков» был несколько длиннее, чем до «Лотарева», и из Усьманского уезда переходил в Липецкий. С внешней стороны разницы между уездами не было никакой, — все те же просторы безбрежных полей... Саша Введенский был одним из умнейших и способнейших учеников моего класса, милый, веселый и остроумный человек, пользовавшийся всеобщей любовью. Среди многочисленных своих талантов он обладал также актерскими способностями и всегда выделялся на наших гимназических спектаклях. Я очень его любил и радовался возможности провести несколько дней у него. Отец его, видный инженер путей сообщения, председатель правления Юго-Восточных железных дорог, купил имение «Таракановка» у помещика Рахманинова (родственника композитора). Помещик этот отличался такой страстью к лошадям, что спальня его дома выходила прямо в конюшни. Дом этот новым владельцем был заброшен, и он вместо него выстроил другой дом, богатый, удобный, снаб-

женный всеми современными усовершенствованиями, но лишенный обаяния старины. Когда мы приехали в «Таракановку», то родителям моего друга пришлось отправиться куда-то в гости к соседям, и мы — молодежь остались одни, проведя несколько очень веселых дней. Между прочим, старый, заброшенный дом нравился нам гораздо больше нового, в нем было что-то романтичное, и в один из вечеров мы устроили в нем ужин, а после этого стали жечь на дворе костры, от чего чуть не подожгли сеновала и самого дома, к ужасу управляющего. К счастью, ничего не случилось, и нам не пришлось расплачиваться за легкомыслие нашей молодости.

Лето незаметно подошло к концу, наступило время возвращения обратно в Петербург и возобновления гимназических занятий. Я покинул «Салтыки» с чувством величайшей благодарности его чудесным хозяевам за доставленные мне радости, дружески распростившись со всеми его обитателями и с надеждой снова побывать среди них будущим летом. Миша поехал вместе со мною в Петербург. Семья его еще оставалась в деревне, и потому он временно переселился в нашу квартиру.

Торжественное празднование в 1902 г. пятидесятилетия со дня кончины Гоголя и обширная литература о нем, появившаяся и продолжавшая появляться по этому поводу, дали мне идею приступить к составлению специального библиографического указателя-обзора Гоголевской юбилейной литературы. Гоголь и его произведения занимали очень большое место в моих духовных интересах. Я все мечтал о какой нибудь литературной работе о нем, но мне было ясно, что у меня еще не было ни данных, ни опыта, ни подготовки для труда, посвященного его жизни и творениям. Между тем работа библиографическая, так сказать «подсобного» характера, при известной усидчивости и систематичности, которыми я обладал, будет мне по силам. Я начал усиленно посещать Публичную Библиотеку в послеобеденные часы, свободные от приготовления гимназических уроков (делал я это днем после возвращения из гимназии), и подбирать материал, составив предварительно план, по которому подбор должен был делаться и систематизироваться. В мою задачу я поставил себе регистрировать все то, что появлялось о Гоголе в печати в связи с юбилеем в виде книг, брошюр, статей, приложенных к многочисленным новым изданиям сочинений Гоголя, всех статей, опубликованных в журналах, ежегодниках и, по возможности, в газетах. Не будучи, конечно, в состоянии охватить все газеты России, я решил руководствоваться следующим выбором газет: просматривать все без исключения газеты Петербурга и Москвы и все наиболее крупные газеты провинции, причем особое внимание обращать на газеты университетских городов. Проработав таким образом около года,

я собрал очень ценный материал, который систематизировал по определенным отделам в алфавитном порядке и снабдил небольшим предисловием. Послал я свою работу в журнал «Литературный Вестник», где специалисты по словесности, преимущественно русской, сотрудничали безвозмездно; журнал был бедный, научный и платить гонораров не мог. Скоро я получил ответ от редактора, что мой «Библиографический Указатель Гоголевской Юбилейной Литературы» будет напечатан. Оставалось только терпеливо ждать, когда статья появится.

Наступило время выпускных экзаменов на аттестат зрелости, перспектива которых меня очень волновала. Я всегда имел непреодолимое отвращение к экзаменам, особенно крепко в меня внедрившееся со времени моего позорного провала на вступительном экзамене по латинскому языку. Учился я в общем недурно, на пятерках по русскому языку, словесности и истории и четверках по остальным предметам, кроме математики, за которую мне неизменно ставили тройку. Это давало мне возможность переходить из класса в класс без экзаменов, так что никакого навыка к экзаменам я не приобрел. Экзамены же на аттестат зрелости были неизбежной необходимостью. Знаменитая моя тройка по математике была в сущности актом благотворительности, ибо знаний по этому предмету у меня было не больше чем на единицу. При самом горячем желании овладеть тайнами этой великой науки, при самом большом прилежании, усиленных занятиях дома с репетитором, я ничего не мог с собой сделать. Мозги мои заволакивались каким то туманом, и я чувствовал себя полным идиотом. Преподаватель математики, он же наш классный наставник с первого до последнего класса, человек умный, симпатичный и гуманный, знал это мое странное свойство и решил смотреть на зло сквозь пальцы. Раз я вообще учился неплохо, то он считал, что не имело смысла губить меня. Он никогда не вызывал меня отвечать урок, и в четвертях, и по окончании года мне неизменно ставилась спасительная тройка. Впрочем, один раз, в шестом классе, на уроке геометрии, очевидно по ошибке, он вызвал меня к доске, и я понес такую ерунду, что учитель заявил, что я нездоров и отправил меня в гимназический лазарет, откуда меня отпустили домой. На этом мои ответы по математике закончились. Однако, на выпускных экзаменах надо было как то проявить свои знания по четырем предметам математики: арифметике, алгебре, геометрии и тригонометрии. Только чудо могло спасти меня. Началась экзаменационная страда. Первыми были письменные испытания — сочинение по русскому языку и решение задач по математике. Сочинение я написал очень удачно — тема попалась хорошо мне знакомая — «Петр Великий в произведениях Пушкина». Но вот настал письменный экзамен по математике. Продиктовали задачи,

я их записал и стал ломать голову, что же мне делать? Вдруг ко мне подошел один из ассистентов — симпатичнейший и добрейший учитель физики — прохаживавшийся между расставленными на большом расстоянии друг от друга партами, и прошептал мне: «Пишите то, что я буду вам диктовать». И тихо продиктовал мне решение задачи. Затем он сказал мне: «Чертеж я передам вам на клякспапире». И передал мне его. Мне оставалось только его скопировать. Через два дня я узнал, что мое письменное испытание по математике я сдал «удовлетворительно», т. е. на тройку. Первое чудо совершилось. Но предстоял еще устный экзамен. Я обладал хорошей памятью и выучил наизусть один билет из программы по всем четырем предметам математики, в надежде, что вдруг мне удастся вытащить именно этот билет. Ужас еще заключался в том, что на экзамен ожидался приезд окружного инспектора по математике академика Муромцева, который шутить не любил и нагонял на всех страх. Экзамен начался ровно в девять, до приезда Муромцева, и я был вызван к доске первым. Я вытащил билет, и, о ужас, не тот, что я знал. По выражению моего лица, преподаватель понял всю безнадежность моего положения и быстро пробормотал мне: «Отвечайте поскорее, что знаете». Я стал, как попугай, повторять то, что знал наизусть. Меня быстро прервали, поставили мне тройку и отпустили с миром. А в этот момент в актовый зал, где происходили испытания, вошел Муромцев. Но я уже знал, что он мне больше не страшен. С этой минуты я стал считать себя окончившим гимназию, потому что предстоявшие остальные испытания не представляли для меня трудностей. После экзаменов по математике было несколько свободных дней до следующего экзамена, и, пользуясь чудесной весенней погодой, я с несколькими другими товарищами приняли приглашение Дмитрия Вяземского и поехали в имение его Левашовских предков «Осиновая Роща», о котором я уже мельком упоминал. Езды до станции Левашово было всего полчаса по Финляндской железной дороге. Деревянный графский дворец «Осиновой Рощи», помещавшийся в великолепном парке на берегу озера, был блестящим образцом старинной роскоши Екатерининского века. Введение в дом некоторых современностей не нарушало прелести красоты минувшего времени. Глядя на двусветный зал с хрустальными люстрами и канделябрами с восковыми свечами, из огромных окон и стеклянных дверей которого открывался чудесный вид на изумрудные газоны с различными цветами и озеро с лебедями, трудно было поверить, что всего каких нибудь четверть часа тому назад мы сидели в самом прозаичном вагоне Финляндской дороги и что действие происходит в 1903 году. Мы провели в «Осиновой Роще» два дня и отпраздновали, так сказать, канун окончания гимназии. Весна была в полном разгаре, парк был весь усеян теми ранними

белыми анемонами и бледными фиалками, которые всегда продавались на улицах Петербурга в мае месяце, деревья только что оделись молодой листвой, и белые ночи никогда еще не казались такими прекрасными...

Остальные экзамены прошли как-то незаметно, и вот 24 мая 1903 года я окончил гимназию. Прежде, чем отправиться домой, выйдя из дверей гимназии, я перешел через улицу и зашел к Л. И. Шестаковой. Людмила Ивановна знала о дне последнего экзамена и ждала меня с поздравлением и подарком. Отношение этой чудной женщины ко всем членам нашей семьи было совершенно трогательное, она случая не пропускала, чтобы не побаловать нас своим вниманием. Вернувшись домой, я прежде всего сжег все учебники по математике, а затем облачился в студенческую форму, которая была у меня уже приготовлена, т. к. я знал, что поступлю в Университет. В семье было некоторое сомнение относительно того, где я должен получить высшее образование? Отцу моему почему то хотелось сделать из меня дипломата, и потому предполагалось, что я поступлю в Лицей, в старшие его классы, с тем, чтобы потом начать службу в Министерстве Иностранных Дел. Но меня эта перспектива совершенно не увлекала. Во первых, мне вовсе не хотелось поступать в закрытое учебное заведение, а во вторых, меня очень влекло к изучению литературы и словесности. Это было тесно связано с театром и искусством, и я уже в то время мечтал соединить свою судьбу с дирекцией Императорских театров. Мне думалось, что, получи я хорошее образование в области литературы и искусства, я всегда смогу успешно применить свои знания в том учреждении, которому поручено руководство образцовыми театрами России. Поэтому мой выбор пал на историко-филологический факультет, программа которого отвечала моим вкусам и который неизбежно сблизил бы меня с историко-литературными кругами и втянул бы меня в литературную работу. Литературные занятия и административно-художественная деятельность около театра — вот что составляло мои стремления. Одним словом, все было за то, чтобы я стал студентом-филологом. Отец быстро согласился с моими доводами, и мысль о Лицее, к моему удовольствию, была брошена.

День окончания гимназии ознаменовался тем, что мой старший брат повез меня в оперетку в сад и театр «Буфф». По случаю летнего сезона все сериозные театры были уже закрыты. Это был мой первый выезд в опереточный театр, т. к. гимназистам и воспитанникам всех других средне-учебных заведений посещение оперетки, кафешантанов и увеселительных садов было строго запрещено. Шла мелодичная и забавная оперетка Хошта «Мадам Шерри». Постановка и исполнение оставляли желать многого, но игра комической старухи Варламовой и комика-буффа Полонско-

го были очень смешны и вполне отвечали моему веселому настроению радостного дня «посвящения во взрослые».

Через несколько дней весь наш выпуск отпраздновал окончание курса обедом в Крестовском Яхт-Клубе. Из учителей мы пригласили только лишь преподавателя математики, который был нашим классным наставником и всеобщим другом, и другого любимца — учителя физики, того самого, что спас меня на письменном экзамене по математике. Нечего говорить о том, как всем нам было легко и радостно на душе. Атмосфера была исключительно приятная. Стол был накрыт у самого берега Невы, откуда виднелось взморье и пурпурный закат солнца. Расстались мы под утро, объединенные общими высокими чувствами и верою в самое радужное будущее. Класс наш был очень дружным и потому все наши взаимоотношения были самыми искренними.

Я подал прошение о поступлении на историко-филологический факультет Петербургского Университета, был туда принят и отправился с матерью и сестрой на летний отдых на берег моря в окрестностях Одессы — дачное место, где мы жили семь лет назад. Отец и старший брат, ставший к тому времени врачом, остались в Петербурге. Второй брат заканчивал Морской Корпус и находился в Балтийском море в плаваньи. Тем летом в Одессе гастролировала труппа артистов Императорского Московского Малого театра о котором мне с таким энтузиазмом рассказывал Н. М. Мендельсон. К сожалению, в труппе не было ни Федотовой, ни Ермоловой, ни Ленского, и в репертуаре преобладали пьесы, не имевшие художественной ценности. Чувствовалось, что спектакли носят случайный характер и не отличаются особенной слаженностью. Тем не менее, актерское мастерство Москвичей захватило меня и вызвало желание посмотреть, как играет вся труппа Малого театра у себя на родной сцене, особенно, конечно, пьесы Островского, которые в гастрольную поездку включены не были.

Во время летнего отдыха мне случайно попался небольшой рассказ английской писательницы Мэри Чомлей. Рассказ назывался «Жена Джеффри» и поражал своей драматической простотой. Сюжет вкратце сводился к следующему: молодая пара, только-что женившаяся, приезжает из Лондона на выставку в Париж. Оба бесконечно счастливы, и все, с кем они соприкасаются, чувствуют к ним влеченье и симпатию, любуясь их прекрасной наружностью, молодостью и счастьем. На одном из больших общественных гуляний на выставке во время иллюминанции и фейерверка собирается такая громадная толпа народа, что начинается давка, паника, люди топчут друг друга, и в этой давке жена погибает. Я этот рассказ перевел и послал в «Новое Время», предложив его для напечатанья в одном из иллюстрированных

приложений к газете, выходивших по средам и субботам. Тем временем в «Литературном Вестнике» появилась моя библиографическая статья, и вместо гонорара редакция прислала мне 25 отдельных оттисков статьи в специальной обложке, как брошюру. Мое имя стояло на верху обложки, и с этого момента я решил считать себя «литератором», хотя фактически в моей работе было больше прилежания и усидчивости, чем каких нибудь признаков литературы. Однако первый шаг, все-таки, был сделан.

Во второй половине лета я, согласно намеченному в прошлом году плану, поехал в имение Охотниковых. Еще зимой Вяземский, Введенский, Охотников и я выбрали пьесу для спектакля в «Лотареве» — известный фарс «Меблированные комнаты Королева» — и, прожив некоторое время в «Салтыках», Охотников и я отправились в имение Вяземских, где к нам присоединился Введенский, взявший на себя режиссуру пьесы. В «Лотареве» вся труппа была в сборе и пошли репетиции. Время летело быстро, и 6 августа, в день рождения кн. Л. Д. Вяземского, состоялся спектакль. Наша невзыскательная публика говорила, что давно уже местный деревенский театр не видел такого веселого представления. Пьеса шла под непрерывный хохот зрителей. Как и в прошлом году, мы съездили погостить у Введенского. Вторичное мое пребывание у моих друзей-помещиков прошло так же приятно, как и первое, и когда настала пора возвращаться домой в Петербург, то я покинул гостеприимные Тамбовские имения с чувством большой грусти, что беззаботная юность кончалась. Впереди был Университет, сериозные занятия, подготовка к будущей, более ответственной жизни.

Одновременно с моим поступлением в Университет, мой второй брат Михаил окончил Морской Корпус, был выпущен в мичманы и назначен на военный корабль «Океан», с тем, чтобы сперва пробыть на стоянке в Либаве, а затем отправиться в заграничное плаванье. Семья наша уже была связана с флотом: старший брат мой Борис был врачом Гвардейского Экипажа, а мой дядя В. Б. Бертенсон (брат отца) состоял врачом 18 Флотского Экипажа. Не могу не вспомнить, как наш лакей, служивший у нас в доме много лет, подчеркнул, насколько мое положение, как «штатского», ниже моих братьев. Он нес брату Михаилу его морскую форму, только-что полученную от портного и, показав мне на погоны, проговорил с грустью: «Да, Сергей Львович, *этого* у вас никогда не будет!» Сам он был отставной унтер-офицер Преображенского полка и на людей без погон смотрел несколько сверху вниз.

Итак, я начал ходить в Университет. Историко-филологический факультет разделялся на четыре отделения: историческое, классическое, романо-германское и славяно-русское. Интересуясь

больше всего русской словесностью, я выбрал последнее. Четырехлетний курс наук был разделен таким образом, что первые два курса были общими для всех отделений, а начиная с третьего курса, шло уже разделение по специальностям. На первых двух курсах древние языки были обязательны для всех, так же как и изучение древней, средней и русской истории и ознакомление с общими понятиями о западно-европейских литературах. Из профессоров с крупными именами самым увлекательным был историк-академик С. Ф. Платонов, читавший свой знаменитый курс Смутного Времени. Он никогда не имел в руках никаких записок, речь его лилась плавно, красиво, мысли были яркие, образы красочные. Лекции профессора Шляпкина по русской литературе могли бы быть очень хороши, если б он не пропускал их так часто. Он специализировался больше по древне-русской литературе, а новейшая литература была отдана его помощнику А. К. Бороздину, который занимался с нами писателями 19 века и с которым мы работали в семинаре у него на дому. Любители философии очень увлекались блестящими лекциями А. И. Введенского, но я никогда этой наукой не интересовался и потому мог мало оценить этот курс, хотя посещал я лекции очень усердно и слушал внимательно. Совершенно удручала меня скука занятий с знаменитым специалистом по славянской филологии академиком А. И. Соболевским, лекции которого напоминали худшие времена уроков церковно-славянского языка в гимназии. Фанатики изучения корней русского языка — а таких было несколько человек — были в восторге от Соболевского. Да, вероятно, они были совершенно правы, потому что громкое научное имя Соболевского в этой области говорило само за себя. Подобное же впечатление я выносил и от лекций по сравнительному языкознанию другого знаменитого нашего ученого Бодуэна де-Куртенэ, и быстро понял, что увлечься чисто филологическими изысканиями я не смогу никогда. Из славянских языков выбор был предоставлен самим студентам. Нужно было остановиться на двух языках, и мой выбор пал на польский и болгарский. К сожаленью, преподавание велось настолько бездарно, что усвоить от него мы не могли ничего, кроме чтения вслух и некоторых понятий о грамматике. Был еще один предмет — необязательный, но он то как раз и привлек большое мое внимание: история музыки. Читал ее раз в неделю в продолжении двух часов молодой приват-доцент А. Ф. Каль. Час посвящался самой лекции, а час музыкальным иллюстрациям с пояснениями. Иллюстрации эти делались каким нибудь хорошим пианистом. Успех этих лекций был так велик, что, начавшись в небольшой сравнительно аудитории, они перешли потом в актовый зал, который наполнялся студентами всех факультетов. Был и практический семинар. Мне при-

шлось переводить с немецкого языка какие то материалы о Шумане, для курса «Романтизм в Музыке».

Из ближайших моих гимназических товарищей один только Вяземский поступил в Университет. Все остальные пошли в недавно открывшийся Политехнический Институт, где они жили в общежитии. Вяземский был юристом, и с ним я нередко ходил на лекции профессора Сергеевича, который с громадным талантом читал курс истории русского права.

Кроме того, иногда я бывал на лекциях знаменитого философа права Петражицкого, которым страшно увлекалась тогдашняя молодежь. Разобщенный с бывшими товарищами по гимназии Политехническим Институтом, помещавшимся далеко от города в Лесном, я виделся с ними редко и еще теснее сблизился с Вяземским. С Мишей Охотниковым, благодаря общим связям наших семей, отношения, конечно, не прерывались. Ему еще оставалось год доучиваться в гимназии, где также доучивался другой мой приятель Владимир Олив, с которым мы подружились с самых ранних детских лет. Несмотря на то, что наши интересы были совершенно разные и вкусы отличались диаметральной противоположностью, мы были привязаны друг к другу, как братья. Он и вся его семья самым тесным образом вошли в мою жизнь. С моими однокурсниками по Университету никакой личной близости не завязывалось. Нас — филологов было немного, мы все знали друг друга, но дальше аудиторий и занятий наши отношения пока не заходили.

Выйдя из так называемого школьного возраста и став студентом, я получил больше возможности самостоятельно распоряжаться своим временем и больше отдаваться моему увлечению искусством. Театральная жизнь Петербурга становилась все оживленнее. С уходом из театрального управления кн. С. М. Волконского, должность директора Императорских театров перешла к В. А. Теляковскому, который не только успешно продолжал начатые его предшественником реформы, но деятельно и энергично укреплял их. Образованный музыкант, страстный любитель живописи и влюбленный в театральное дело человек, новый директор отлично понял, что нельзя было продолжать отжившую политику И. А. Всеволожского, который признавал только французский театр, балет и оперу, а от русской драмы отмахивался, говоря, что от нее «пахнет кислыми щами». Все разроставшийся успех Московского Художественного театра облегчил Теляковскому возможность реформировать развитие русской драмы. Оживилась роль режиссера, начались индивидуальные постановки очередных режиссеров, как Санин, Озаровский, Загаров, Долинов. Появилось единство плана постановки, выражавшего творческую волю ее руководителя: декорации, костюмы, реквизит были вы-

держаны в одном стиле и выполнены по рисункам одного крупного художника, как, например, Коровин, Головин, Бакст, вместо того, чтобы быть подобранными из разных старых пьес самого разношерстного характера, как нередко случалось во времена экономии бюджета по русской драме, или быть сделанными опытными декораторами, но плохими художниками, знавшими свое дело, как ремесло, и лишенными художественной индивидуальности и тонкого вкуса. Живопись стала приобретать в театре самостоятельное и очень крупное значение. Пьесы стали репетироваться дольше, чем раньше, причем помимо репетиций с актерами стали производиться репетиции монтировочные, без участвующих, но с полной обстановкой, а вместо одной генеральной репетиции появились две.

Поставленная новым режиссером Саниным, перешедшим в Александринский театр из Московского Художественного, драма Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» поражала сыгранностью ансамбля и тщательностью деталей. Шуйского превосходно играл Ленский, а в роли Самозванца чередовались Юрьев с Самойловым, причем каждый был хорош по своему. Если Самойлов превосходил Юрьева страстностью и огненным темпераментом, то Юрьев отличался законченностью художественного образа, отточенностью и внешней импозантностью. Сам Санин крошечную роль атамана Карелы превращал в живой образ с картины Репина «Казаки», являя собою пример того, как важна каждая небольшая деталь в хорошем ансамбле.

Возобновление «Горе от Ума» под руководством П. П. Гнедича, популярного драматурга, управлявшего труппой Александринского театра, тоже было своего рода событием. Если исполнение великой комедии не оставляло желать лучшего, то того же отнюдь нельзя было сказать о внешней стороне спектакля. Декорации и костюмы истрепались, выглядели очень непрезентабельно, мебель и бутафория были сборные и давно уже примелькались в других пьесах. Теперь «Горе от Ума» предстало совершенно в ином виде. Были написаны новые декорации, изменен традиционный план мизансцен и более чем когда нибудь обращено внимание на точность постановки: комнаты обитые штофом, паркетные инкрустированные полы, тяжелые двери из красного дерева с бронзой, в один стиль с мебелью. При открытии дверей были показаны куски соседних комнат с характерными для них особенностями (благотворное влияние Художественного театра), а через окна зритель видел двор дома Фамусова и даже панораму Москвы. Вместо того, чтобы играть три акта в одной декорации, как это обыкновенно делалось прежде, теперь первые два шли в одной, а в третьем та же декорация показывалась с другой стороны, с двумя арками, выходившими в большой танцовальный

зал, занимавший весь задний план сцены. В четвертом акте декорация тоже значительно отступала от шаблона. Помещение было сжатое, тесное, с приземистыми колоннами типичного Московского особняка двадцатых годов прошлого века. В костюмах тоже было не мало перемен и все было точно согласовано с эпохой. Состав исполнителей попрежнему был самый лучший, с Давыдовым, этим непревзойденным Фамусовым своего времени, во главе, и отличался от старого лишь тем, что Чацкого играл Юрьев, а Репетилова Далматов. Спектакль этот смотрелся с захватывающим интересом, и я видел его несколько раз сряду.

Не меньше впечатления произвело на меня возобновление много лет не шедшей драмы «Дело». Эта вторая часть знаменитой трилогии Сухово-Кобылина «Картины Прошедшего» нашла удивительных исполнителей в лице Варламова — Варравина, Давыдова — Муромского, Аполлонского — Тарелкина и Далматова — Князя. Спектакль показал двух актеров в совершенно новом освещении: Варламов из прославленного комика превратился в артиста большой драматической силы. От его Варравина, этого страшного представителя «капканного взяточничества» дореформенной России, становилось прямо жутко. Его речь, движения, весь вид были полнейшим перевоплощением. Аполлонский, до этого довольно посредственно игравший «первых любовников» и имевший головокружительный успех у женщин, главным образом благодаря своей очень красивой внешности, неожиданно оказался превосходным артистом острой, выразительной характерности. Куда девалась вся его красота? Изможденное лицо, рыжие, гладко прилизанные волосы, вкрадчивый голос, подобострастная угодливость, сменяющаяся развязной наглостью. Живой Тарелкин, достойный сподвижник Варравина во всех его преступлениях. Давыдов трогал до слез своими страданьями неповинно замученного, обобранного мошенниками старика-отца Муромского. А Далматов восхищал отточенностью рисунка озлобленного, геморроидального сановника, решающего судьбы людей в зависимости от результатов своего пищеварения... Я до этого несколько раз видел «Свадьбу Кречинского», в которой исполнение Давыдовым Расплюева, Варламовым Муромского и Далматовым Кречинского вошло, так сказать, в историю Александринского театра. Каждый из них так сросся со своей ролью, что это был уж не театр, а сама жизнь. Теперь «Дело», являвшееся прямым продолжением «Свадьбы Кречинского», по мастерству актерской игры могло стать рядом с первой частью трилогии Сухово-Кобылина в летописях Александринской сцены.

Еще одним замечательным спектаклем была комедия Островского «На Всякого Мудреца Довольно Простоты». В ней было настоящее состязание талантов всех лучших артистов драмы.

Исполнение было таким, о котором можно было только мечтать, и я с наслаждением любовался каждой деталью бессмертной пьесы Островского, так красочно олицетворяемой незабываемыми актерами.

Такой же виртуозностью исполнения отличались Александринские актеры в другой пьесе Островского «Горячее Сердце», превосходно поставленной Саниным со всевозможными деталями реализма. Сколько радостного хохота вызывал этот спектакль, сколько мощи и силы показывали в нем все участвующие. От них так и веяло «дикими нравами» Островского, его «темным царством»...

После долгого перерыва возобновлен был «Месяц в Деревне» Тургенева, хорошо мне знакомый только по чтению. С пьесой этой неразрывно связано имя М. Г. Савиной, когда то создавшей роль Верочки, чем она покорила сердце самого Тургенева. Теперь она сыграла Наталью Петровну, и, глядя на нее, я лишний раз понял, сколько тонкого мастерства, вкуса и обаяния имел многогранный талант этой актрисы. Она была самой «Тургеневской» во всей пьесе. Остальные актеры играли очень хорошо, но в них было слишком много бытового, выпадавшего из стиля этой тонкой пьесы — наследницы творчества Альфреда де-Мюссэ и предвестницы драматических созданий Чехова.

Большое впечатление оставила во мне постановка трагедии Софокла «Эдип в Колонне» в превосходном переводе Мережковского, несмотря на то, что актерское исполнение было далеко от совершенства. За исключением Юрьева в роли Полиника, прекрасно чувствовавшего стиль античного театра и мастерски читавшего стихи, все, в том числе и Ге, игравший главную роль Эдипа, были плохи, играли ходульно. Но сама постановка Ю. Э. Озаровского, удивительная декорация Бакста, объединение в одном спектакле поэзии, музыки, декламации, хора, сопровождавшееся жестами и ритмическими движениями вокруг жертвенника с фимиамом — все это было полно поэтической силы и пленяло чем то новым. Помню, как сейчас, что я встретил на премьере этой пьесы А. Ф. Кони, и с каким увлеченьем говорил он мне о неувядаемой мощи творчества Софокла, пережившей 2300 лет!

Припоминая другие интересные спектакли, виденные мною в это время на драматической сцене, не могу не отметить дебюта артиста Московского театра Корша А. П. Петровского, ставшего потом одним из видных деятелей Александринского театра. Шла в первый раз талантливая немецкая комедия «Фея Каприз» в звучном стихотворном переводе поэта Мунштейна, писавшего под псевдонимом Лоло (фамилию автора я, к сожалению, забыл). Петровский играл пародию на поэта-символиста, декламировавшего туманные стихи о муках непонятой души. Успех он имел

огромный и сразу же завоевал симпатии публики, показав себя большим виртуозом выразительной характерности и острой сатиры без малейшего шаржа.

В опере тоже впервые стали появляться постановки новых режиссеров, которые подчиняли весь спектакль строго обдуманной идеологической и художественной воле. Большинство опер шло еще в постановке одного бессменного режиссера старого времени почтенного О. О. Палечека, работа которого обычно сводилась к указаниям рутинных мизансцен для солистов и шаблонной расстановке хора. Заслуживало вниманья возобновление давно не шедшего «Волшебного Стрелка» Вебера. Сцена в Волчьей Долине, где Гаспар льет заколдованные пули под шум водопада и полеты нечистой силы, вызывала шумные аплодисменты своим жутким реализмом. В антракте выходили раскланиваться не только артист Бухтояров, певший Гаспара, но и машинист — механик сцены Бергер. С музыкальной стороны спектакль был на большой высоте и показал, сколько неувядаемой прелести все еще было в полузабытом творении Вебера.

Новая постановка Рубинштейновского «Демона» породила немало нареканий со стороны консервативно настроенной части публики и прессы, привыкшей к сладеньким и аккуратным костюмам и декорациям доброго, старого времени. Но все, кто приветствовал в театре прогресс, радовались великолепной совместной работе художников Головина и Коровина. Они смело порвали с отжившими штампами и ввели на сцену свежесть и красочность того направления, которое с такой силой было выражено кружком «Мир Искусства». Мы — молодежь, были счастливы.

Репертуар Мариинского театра обогатился новой оперой Римского-Корсакова «Царская Невеста» в отличном составе с поэтической певицей Больска в роли Марфы во главе под замечательным дирижерством Направника. Мне посчастливилось быть на первом представлении. Но, конечно, самым главным событием оперной жизни этих лет были периодические гастроли Шаляпина. Теляковский, еще в бытность свою управляющим конторой Императорских Московских театров, сумел убедить Шаляпина расстаться с оперой Мамонтова и вернуться на казенную сцену. И вот, будучи в труппе Московского Большого театра, Шаляпин стал приезжать на гастроли в Мариинский театр. Там, где он не так еще давно занимал довольно скромное положение, теперь он стал героем и кумиром. Я слышал его в это время в «Жизни за Царя», «Фаусте», «Мефистофеле». В каждой из этих опер он доходил до тех вершин творчества, величие которых очень трудно выразить словами: пение сливалось с игрою в полнейшей гармонии совершенства. Я буквально бредил Шаляпиным и считал себя счастливым, что живу в одну с ним эпоху. Однако, самая

моя большая радость была еще впереди, и я узнал ее только тогда, когда услыхал его в роли Иоанна Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Весь спектакль этот в постановке, перевезенной в Петербург из Московского Большого театра, поразил меня. Прежде всего сама музыка. Соединенная в один вечер с одноактной оперой того же композитора «Боярыня Вера Шелога», шедшей в виде пролога, «Псковитянка» восхищала своей самобытностью, своим проникновением в древнюю народную жизнь. Несравненной была сцена веча с ее удалой и несокрушимой силой хоров! Но главное был Шаляпин. С первого его появления, когда он, молча, верхом проезжает через сцену, и до финала оперы, когда он плачет над телом убитой своей дочери, он был живым Царем Иоанном, созданным из противоречий и противоположностей: отталкивающим, ненавистным и в то же время привлекательным. Как сейчас вижу перед собой его глаза, глядящие из подлобья нахмуренного лица и пронизывающие насквозь. Изумительная его дикция как нельзя больше подходила для этой роли, в которой слова текста имеют так много значения. Постановка оперы с ее чудесными декорациями и бутафорией по рисункам Головина, довершали совершенство этого редкого спектакля, в котором прекрасными партнерами Шаляпина были Куза в роли его дочери Ольги и Ершов в роли Михаила, а оркестром дирижировал Направник. Никогда не забуду, как звучала симфоническая картина-антракт «Лес». И до сих пор стоит передо мною декорация вечевой площади во Пскове с ее необычайным ночным небом в облаках...

Из впечатлений чисто музыкальных остался в памяти спектакль оперы «Лакмэ» с участием Парижской певицы де-Тревилль, в котором я впервые услыхал тенора Алчевского, выдвинувшегося потом в первые ряды, как замечательный певец-актер. В роли старого брамина Нилаканты бархатный бас артиста Касторского звучал необыкновенно красиво. Я тогда еще не слыхал Шаляпина в этой роли и потому сравнений делать не мог.

Балет продолжал, как и раньше, отличаться роскошью постановок, и все больше и больше роль итальянских балерин стала отодвигаться на задний план, уступая дорогу балеринам русским. Мне довелось быть на прощальном спектакле Пьерины Леньяни, когда шел живописный балет «Камарго», поставленный Петипа на музыку Минкуса со всем блеском, отвечавшим нарядной эпохе первой половины 18 века. Вечер этот был волнующий: публика расставалась со своей многолетней любимицей, и проводы были шумные и задушевные. Последней из итальянских балерин, которую я помню, была Карлотта Замбелли, появившаяся в балете «Жизель» приблизительно тогда же, когда заканчивала свою карьеру в России Леньяни. Она произвела на меня сильное впечатление сво-

ими прекрасными танцами и драматической игрой, столь важной в этом поэтическом творении романтической хореографии, вдохновленном талантом Теофиля Готье. Впоследствии, после того как я увидел в этой вещи Павлову, «Жизель» стала моим любимым балетом.

Балетный репертуар состоял почти исключительно из произведений Мариуса Петипа, ближайшим сотрудником которого являлся Лев Иванов, балетмейстерский талант которого не был достаточно оценен современниками. Помимо перечисленных уже раньше балетов, которые я пересмотрел, я видел многие создания классической хореографии, как, например, очаровательную «Тщетную Предосторожность», в которой столько задора и наивной кокетливости старой Франции, мелодраматичных «Корсара», «Эсмеральду» и «Пахиту», в которых балерины демонстрируют и свои технические совершенства, и драматические способности, блестящую «Раймонду», в которой на фоне чудесной музыки Глазунова оживала средневековая легенда рыцарских времен Прованса. Балеты эти обыкновенно шли из года в год и обновлялись только переменами в составе балерин и исполнителей главных ролей, а также освежением кордебалета молодыми силами. Интересной новинкой явилась «Фея Кукол», поставленная превосходными танцорами братьями Н. и С. Легат. Декорации и костюмы Бакста перенесли этот старый немецкий балет в эпоху Петербурга двадцатых годов минувшего столетия. Действие происходило в игрушечном магазине старого Гостиного Двора. Другие две новости — «Ручей» Делиба и «Волшебное Зеркало» современного Московского композитора Корещенко успеха не имели. Первый был поставлен новым балетмейстером Ахиллом Коппини весьма неудачно, и на нем его карьера кончилась. Второй шел в постановке Московского балетмейстера Горского, и хотя в нем участвовали лучшие силы с Преображенской во главе, впечатление было самое тусклое.

Так, между Университетскими занятиями, чтением, посещением театров и концертов шла моя жизнь. Читал я очень много, главным образом то, что касалось истории литературы, театра, музыки и других отраслей искусства. Беллетристика мало занимала меня, зато различные мемуары, переписка, биографии, критические исследования, музыкальные монографии, литературные и библиографические обзоры серьезно увлекали меня. Интересовавший меня материал я находил не только в книгах, но и в журналах разных толков и направлений, которыми в то время Россия была очень богата. Благодаря «Ежегоднику Императорских театров» я всегда был в полном курсе репертуара и деятельности наших казенных сцен Петербурга и Москвы, не говоря уже о том, что это прекрасное официальное издание Министерства

Двора, обильно иллюстрированное, уделяло много места театральным мемуарам, письмам, биографиям знаменитых актеров, музыкантов, художников, писателей и статьям по истории и теории искусства сцены. В круг моих занятий входила и литературная работа, правда пока еще в очень скромном масштабе. Посланный мною в «Новое Время» перевод рассказа Мэри Чомлей был напечатан, и редактор этой газеты Ф. И. Булгаков предложил мне присылать ему и другие рассказы в моих переводах. Кроме того, он пригласил меня в сотрудники его собственного ежемесячного издания «Новый Журнал Иностранной Литературы», которое целиком состояло из переводов и пользовалось большой популярностью. Я, конечно, с удовольствием согласился, привлек к совместной работе мою сестру, и мы стали регулярно работать над переводами английских рассказов и романов. Переводили мы модных тогда авторов Роберта Хиченса, Марию Корелли, Мартена Мартенса, В. В. Джекобса, Давида Филипса и др.

Библиографический мой указатель литературы о Гоголе не прошел незамеченным в научных кругах: профессор Юрьевского Университета Н. К. Пиксанов, лучший исследователь жизни и творчества Грибоедова, напечатал дополнение к нему в том же «Литературном Вестнике», где появилась моя статья. Это дало мне мысль продолжать регистрировать и систематизировать все, что появлялось в печати о Гоголе, с тем, чтобы потом сделать обзор этого материала сразу за несколько лет. П. И. Вейнберг, с которым я от времени до времени встречался, объяснил мне, что подобный труд очень нужен при изучении истории литературы и всегда будет напечатан в «Известиях Академии Наук». Петр Исаевич был живой летописью литературы и умел говорить живо, образно и увлекательно. Доказав мне всю нелепость моих юных попыток театральных инсценировок, которые, даже в редких случаях их сценической удачи, далеко отстоят от литературы и лишь приучают к ремесленному подходу в литературных занятиях, он убеждал меня культивировать сериозную любовь к книге и к писательству. Одобряя переводную работу, помогающую развивать хороший литературный стиль, он считал, что мне нужно начать думать о каком нибудь сериозном историко-литературном труде, для которого, по его мнению, я обладал необходимыми данными. Мысль эта крепко засела мне в голову, и я решил рано или поздно ее осуществить. Между прочим, слова Вейнберга о развитии стиля скоро нашли себе реальное применение. Я прочел сказки Оскара Уайльда, и они поразили меня своей красотой и поэтичностью. Мы с сестрой принялись за их перевод, поставив себе задачей сохранить в русском тексте очарование каждого слова оригинала. Работа эта была трудная, но очень увлекательная и дала нам не

мало художественного удовлетворения. Все сказки были напечатаны в журнале Ф. И. Булгакова.

Дома у нас, как всегда, царила атмосфера искусства, и я имел, как и раньше, возможность видеть и слышать много замечательных артистов в нашей домашней обстановке. Благодаря моему брату Борису мне удалось близко познакомиться с М. Г. Савиной. Служба во флоте не мешала брату быть одним из ассистентов нашего отца, по поручению которого он довольно часто навещал Марию Гавриловну в качестве доктора. Объяснив ей, что я являюсь завзятым театралом, он попросил разрешения привезти как нибудь меня с собою, на что она любезно согласилась. Она очень любила нашего отца, как друга, и высоко ценила его, как доктора, и, повидимому, хотела доставить удовольствие его сыну. Помню, как с бьющимся сердцем я поднимался по лестнице дома № 34 на Фонтанке близь Аничкова Моста. Брат позвонил, и когда отворилась дверь, то на площадку вышла плотная и немолодая горничная с умным и энергичным лицом и загородила собою дверь. Это оказалась знаменитая камеристка Марии Гавриловны, Василиса, верная, многолетняя трудовая спутница Савиной, с которой считались не только ее друзья и знакомые, но и авторы и режиссеры. Увидев брата, она ласково улыбнулась, сказала «пожалуйте», сняла с нас пальто, провела в гостиную, а сама пошла доложить хозяйке. Я уже не помню теперь подробностей уютной и изящной обстановки, но одну деталь я не забыл до сих пор: чудесный Репинский портрет, украшавший стену комнаты. «А, пришли братья», раздался такой знакомый по сцене голос, и из соседней комнаты к нам вышла Мария Гавриловна. Ее изумительные карие глаза ласково улыбались. Мое смущение моментально исчезло, разговор завязался легко, и я с восхищением слушал блестящую речь Савиной, ее рассказы о том, что делалось в Александринском театре, что она репетировала тогда, ее иронические замечания о театральной администрации, с которой она всегда воевала, ее колкие характеристики и образные описания. Мне невольно вспомнилось, что говорил у нас дома старик-писатель Д. В. Григорович, сам большой ее почитатель: «У Марии Гавриловны всегда под язычком яд». Но я прекрасно знал, что, часто ядовитая на словах, Савина обладала редким по отзывчивости и доброте сердцем и большую половину своего и без того занятого времени отдавала попечениям о других, особенно горячо заботясь об улучшении жизни неимущих актеров, бедных тружеников провинциальных сцен и престарелых, безработных деятелей театра. Она неизменно устраивала какие-то благотворительные вечера, сама постоянно участвуя в них, вечно торопилась куда-то, где нужно было о чем-то хлопотать. Так было и сейчас. Она рассказывала об одном большом вечере, который ею

организовывался, и жаловалась на то, что у управляющего труппой Александринского театра Петра Петровича Гнедича — ее хорошего приятеля, в пьесах которого она много и успешно играла, — «легкость в мыслях необыкновенная», как у Хлестакова... Когда мы стали прощаться, то она любезно разрешила бывать у нее запросто, без всяких приглашений, предварительно только справившись по телефону о дне и часе посещения. С этого дня началась моя дружба с Марией Гавриловной, которая никогда не прерывалась до последних дней ее жизни, и о которой я всегда вспоминаю с большим счастьем и душевной теплотой.

Большое оживление в Петербургскую театральную жизнь стали вносить регулярные приезды, каждую весну, начиная с 1901 г., Московского Художественного театра. Москвичи открывали свой сезон у нас обычно со второго дня Пасхи. Уже с первой недели Великого Поста, когда появлялись анонсы о предстоящих гастролях, я с волнением поджидал их. С тех пор, как наша семья подружилась со Станиславским и М. П. Лилиной, мы получили возможность попадать на все премьеры, имея ложу на первый абонемент. Кроме «Трех Сестер» я увидел поэтичные, полные тонких чувств и настроений психологической правды постановки «Дяди Вани» и «Вишневого Сада», глубоко характерные и порою мучительные по своему реализму представления «Мещан» и «На Дне» Горького и «Михаила Крамера» Гауптмана и монументальный спектакль трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», который поразил меня своей грандиозностью. В один вечер я получил более живое понятие об античном Риме, чем за все годы сухого изучения классиков и древней истории в гимназии. Сцены на узкой улице, наполненной живой, гудящей толпой, и на форуме, с то нароставшими, то ослабевавшими переживаниями самовластного народа, были самыми замечательными по мастерству массовой постановки, что я когда бы то ни было видел на сцене. Никогда не забуду Юлия Цезаря — Качалова и презрительную иронию его бесстрастного лица, когда его на носилках проносили через улицу. Или сцену в саду Брута, которого превосходно играл Станиславский, в лунную ночь, с какими то странными отдаленными звуками музыки и голосов. Или картину убийства Цезаря в Сенате... Живой Рим в эпоху Юлия Цезаря!..

Моя краткая летопись наиболее значительных театральных событий начала девятисотых годов была бы неполной, если б я не упомянул о коренном возобновлении оперы «Руслан и Людмила» в Мариинском театре. Прежде всего специальная комиссия из видных представителей музыкального и художественного мира восстановила в партитуре все пропуски, накопившиеся за много лет со времени самого Глинки, прибегнувшего к купюрам в силу практической необходимости. Затем по рисункам Головина и Ко-

ровина были сделаны новые декорации и костюмы, отличавшиеся блеском, фантазией и поэтичностью. И, наконец, состав исполнителей был подобран из лучших артистов, включая Шаляпина в роли Фарлафа. В танцах участвовали замечательные балерины, оркестром дирижировал Направник, которого Л. И. Шестакова считала лучшим руководителем опер ее брата. Людмила Ивановна была в курсе всего того, что делалось для достойного обновления оперы Глинки, через Стасова, Балакирева и Направника, принимавших деятельное участие в работах комиссии. Я счел долгом побывать у нее и рассказать ей о том, как замечательно прошел этот спектакль, в котором все было доведено до совершенства. Насколько мне помнится, Шаляпин впервые пел партию Фарлафа, и из этой сравнительно незначительной роли он создал образ, незабываемый по своей яркости.

Оглядываясь теперь на этот ранний период моей жизни вокруг искусства, я не могу не отметить с глубокой благодарностью имен тех артистов, которым я обязан моей первой любовью к театру. Они дали мне незабываемые впечатления детства и юности, впечатления, оставшиеся у меня в памяти до настоящего времени и заставляющие лишний раз пожалеть, что образ артиста умирает с его поколением.

Начну с Александринского театра:

В. Н. Давыдов. Этот воистину первый актер Александринской сцены, в котором с такой яркостью жили традиции великих его предшественников Щепкина, Сосницкого, Мартынова. Его Фамусов, Городничий, Подколесин, Чичиков, Расплюев, Мамаев — целая галлерея непревзойденных образов нашего классического репертуара. Или разные многочисленные другие роли в пьесах позднейших авторов, получивших право на жизнь только благодаря его игре. Какие тонкости переживаний и оттенков, какая мимика, какой великолепный жест, образцовая дикция, сочность речи! И все это достигалось самыми простыми средствами. Например, скупость его жеста доходила до того, что иногда он жестикулировал одними лишь кистями рук. При всем том, внешние его данные были сильно ограничены благодаря непомерной толщине. Но талант преображал даже его наружность и заставлял забывать все.

К. А. Варламов. Современники называли его «Царь Русского Смеха», и под таким названием была когда то издана его биография, очень талантливо написанная театральным критиком Э. А. Старком. Действительно, трудно было подобрать лучшее определение для этого всеобщего любимца, прозванного «Дядей Костей». С одним выходом его на сцену уже становилось легче на душе, и все словно озарялось радостным, ярким солнцем. Сколько сочности и красочности было в этом незабываемом актере, что бы

он ни делал! Будь то Тарас Скотинин в «Недоросле», Осип в «Ревизоре», Яичница в «Женитьбе», Бетрищев в «Мертвых Душах», старик камердинер в «Плодах Просвещения», Муромский в «Свадьбе Кречинского», или какой нибудь забытый теперь персонаж из бесчисленных пьес современных авторов второстепенного значения. В его трактовке все жило на сцене, все радовало. И, опять таки, как Давыдов, он был сильно ограничен в своих внешних возможностях страшной тучностью.

М. Г. Савина. «Чародейка Русской Сцены». Так она была прозвана после того, как сыграла известную когда-то драму Шпажинского «Чародейка». И, в самом деле, она имела полное право на это прозвище. Она именно чаровала, несмотря на то, что в наружности ее не было ничего такого, за что ее можно было назвать красивой. Правда, глаза ее, отражавшие малейшее настроение или движение души, были необыкновенно пленительны: они могли с одинаковой убедительностью выражать страсть, горячность, наивность, лукавство, нежность, гнев, хитрость, смирение, восторженность, скуку. Но во всем остальном наружность ее не отличалась ничем, чем принято определять большую красоту. В ней было очень сильно одно из главных качеств, необходимых для успеха актера — сценическое обаяние. С первого появления ее на сцене она целиком завладевала зрителем и подчиняла его себе. Главная сила ее была в комедии, в которой она, по старому театральному выражению, «кружева плела». Все было тонко, все правдиво, все полно неизъяснимой прелести: заразительная веселость, полное острого юмора лукавство, простодушная наивность, лицемерная лживость, прикрытая тихим смирением, передавались ею с неподражаемым мастерством и речи, и жеста. Ее исключительной красоты руки, которые Тургенев в своих письмах к ней называл «умными», отличались редкой выразительностью. В ее исполнении все роли из многочисленных пьес Шпажинского, Немировича-Данченко, Невежина и других ее современников вырастали в крупные создания. А уж такие классические образы, как Мария Антоновна из «Ревизора», Агафья Тихоновна из «Женитьбы», Глафира из «Волков и Овец», или Наталья Петровна из «Месяца в Деревне», казались прямо ожившими с бессмертных страниц Гоголя, Островского и Тургенева.

В. Ф. Комисссаржевская. Ее драгоценный хрупкий талант утверждал психологический реализм в противовес характерности бытого натурализма. Все ее образы были обвеяны каким то ароматом свежести и вместе с тем невольно вызывали страх, что существование их недолговечно. Никто как она не умела заставлять страдать и плакать вместе с нею, переживать вместе с нею жертвенность любви.

Е. Н. Жулева. Самая величавая из «барынь» Александрин-

ского театра, олицетворявшая старинное амплуа «гранд дам» с необыкновенным достоинством и неподдельным аристократизмом. Лучшей Хлёстовой в «Горе от Ума» невозможно было себе представить.

В. В. Стрельская. Всеобщая любимица Петербурга, которую принято было называть «Тетя Варя». И в самом деле она казалась всеобщей тетушкой, эта чудесная, милая старушка, классическая «сваха», в которой юмор Гоголя и Островского блестел и сверкал. Много часов радостного, здорового смеха подарила она нам — публике в театре.

П. М. Медведев. Превосходный актер сочного быта и выразительной характерности. Нередко чередуясь в одних и тех же ролях с Давыдовым, он, благодаря этому, отходил несколько на второй план. Но именно с ним у меня связаны первые воспоминания о Городничем и Фамусове. В детстве я бывал преимущественно на дневных спектаклях, в которых Медведев неоднократно заменял Давыдова.

Н. Ф. Сазонов. Один из тех актеров, в которых ум перевешивает над чувством. Благодаря этому уму, техника его игры была доведена до высокого совершенства, которое давало блестящие результаты. В его исполнении роль всегда была вылеплена ярко, все было отточено, убедительно и интересно. А того, что за этим скрывался некоторый холодок, мы — юноши не замечали. Моими любимыми ролями в его многообразном репертуаре были Репетилов и полковник Олтин в драме кн. А. И. Сумбатова «Старый Закал». Эта драма из времен завоевания Кавказа, давно теперь забытая, когда то пользовалась большим, вполне заслуженным успехом. Мастерски также исполнял он роль купца-джентльмэна в другой не менее популярной пьесе того же автора «Джентльмэн», портретно изображавшей типы Московских промышленников-меценатов девяностых годов прошлого века. Сазонов был много лет неизменным партнером Савиной и разделял с нею лавры в успехах.

П. Д. Ленский. Настоящая фамилия его была кн. Оболенский. Будучи аристократом по рождению и воспитанию, он превосходно играл роли светских людей в пьесах так называемых «салонного стиля». Но вместе с тем он был и отличным исполнителем ролей характерно-драматических, среди которых одна из лучших была роль Василия Шуйского в драматической хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Имя его иногда смешивалось с именем его знаменитого сценического однофамильца А. П. Ленского, замечательного актера Московского Малого театра.

М. В. Дальский. Единственный актер Александринского театра, имевший право называть себя настоящим артистом трагедии. В нем была подлинная гениальность, которой мешала стра-

стная неудержимость огненной его натуры, порождавшая всякие неожиданности. Поэтому его исполнение, сегодня доходившее до самых больших вершин совершенства, завтра в той же самой роли могло быть только посредственным. В нем, как в великом английском трагике Эдмонте Кине, сочетались «гений и беспутство». Недаром он так любил играть роль Кина в одноименной драме Дюма-сына. Я счастлив, что мне довелось видеть его Гамлетом. По всему, что я читал о Гамлете-Мочалове, мне думается, что толкование Дальского близко примыкало к Мочаловскому, так великолепно описанному Белинским. Его Хлестаков и Чацкий тоже были незабываемы. В первом поражала какая то особая легкость, придававшая его образу вдохновенность лжеца-художника. А во втором пленяли романтичность его влюбленности и горечь и страстность обличений.

П. В. Самойлов. Один из любимых моих актеров на роли «драматических любовников». Его исполнение всегда было овеяно романтикой, придававшей его чувствам большую красоту. Немало помогали ему его крайне живописная наружность и большой прелести и музыкальности голос.

В. П. Далматов. Блестящий характерный актер острой, заразительной индивидуальности, непревзойденный Кречинский, великолепный исполнитель ролей амплуа, именовавшегося в старину «фат-резонер». Но, к сожалению, он считал себя также и трагиком, и все его выступления в трагическом репертуаре были очень плачевны. Кроме Кречинского, другим замечательным его созданием был Ноздрев в «Мертвых Душах».

Ю. М. Юрьев. Связанный близкой дружбой с нашей семьею, руководитель наших домашних детских спектаклей, актер этот был моей слабостью. В нем я всегда старался видеть только хорошее, и что бы он ни играл принималось мною в годы моей ранней юности с большим восхищением. Особенно меня увлекали его прекрасная читка монологов Чацкого и горячность исполнения Мизгиря в «Снегурочке».

Затем перехожу к Мариинскому театру:

Вспоминая о балете моей ранней юности, я уж называл имена итальянских балерин, царивших тогда на сцене. Когда же им на смену пришли балерины русские, то ярко засияли звезды Преображенской и Кшесинской. Первая, обладая замечательной техникой, в то же время отличалась поэтичностью создаваемого образа, причем ее исключительная музыкальность и грациозная женственность всегда вносили в ее танцы какую то особую мягкость. Вторая была ближе к реальности и дальше от романтики и владела великолепной отчетливостью и чеканностью отделки труднейшей виртуозности. Как актриса, она имела крупные до-

стоинства; мимика ее была яркая, особенно, когда роль требовала горячего темперамента. Вслед за Преображенской и Кшесинской явились молодые балерины Трефилова, Ваганова, Егорова, Седова. Каждая имела свои индивидуальные черты хореографического и сценического таланта и каждая по своему способствовала укреплению высокого престижа русской балерины. Но, конечно, самым ярким явлением была Павлова, гениальность которой проявилась с первых шагов ее на сцене. В ней было нечто такое, что тотчас же отличало ее от всех других танцовщиц, даже самых знаменитых. И дело было не столько в танце, сколько в ее индивидуальности, несравненной и единственной в своем роде. От нее излучалось то исключительное обаяние, которое является одним из драгоценнейших Божьих даров артиста. Ее движения, радостные, легкие, уносившие ее худощавое, грациозное тело в воздух, «как пух от уст Эола», ее прекрасные, выразительные руки, вдохновенное лицо, освещенное огненными глазами, покоряли и завораживали зрителя. Юная Карсавина, в то время недавно выпущенная из школы, сразу же показала, что в ее лице Петербургский балет обогатился большим талантом танцовщицы, чье искусство неотделимо от поэзии. Неудивительно поэтому, что почти в каждом балете, а иногда и в операх, ей стали поручать ответственные номера и что ей недолго пришлось ждать перехода от солистки к балерине.

Из мужских представителей балетной труппы впереди всех в памяти стоит имя Гердта. В ролях разных героев, покорявших на сцене сердца героинь, этот выдающийся представитель старой романтической школы был незаменим и неувядаем. Казалось, что он никогда не постареет; годы не меняли ни стройности его фигуры, ни гибкости движений, ни изящества. Его великолепные ученики Фокин и братья Легат тотчас же после выпуска из школы стали выдвигаться на самые важные роли и несли главный репертуар. В то время Фокин выступал еще только в качестве артиста, и вся его деятельность, как хореографа, была впереди. Не могу забыть блистательного характерного танцовщика Бекефи, величавого старика Кшесинского, как никто танцовавшего мазурку, выдающегося пантомимиста Булгакова, обладавшего бесспорным драматическим талантом, другого даровитого актера пантомимы Стуколкина, коренного исполнителя старика Коппелиуса в «Коппелии» и крёстного Дроссельмейера в «Щелкунчике», яркого комика Лукьянова, превосходного характерного танцовщика Ширяева, занимавшегося также постановкой танцев в операх. А также множество артисток и артистов кордебалета, имен которых не перечислишь, создавших Петербургскому балету тот удивительный, ни с чем несравнимый ансамбль, о котором потом, несколько лет спустя, заговорили за границей, когда Дягилев начал свою исто-

рическую антрепризу. И, конечно, неизгладимо стоят в моей памяти имена Мариуса Петипа, создателя почти всех виденных мною балетов, его высокоталантливого помощника Льва Иванова и бессменного капельмейстера Ричарда Дриго. Невозможно себе представить балетного спектакля Мариинского театра без изящной фигуры Дриго за дирижерским местом. Талантливый музыкант и композитор нескольких балетов («Арлекинада» самый известный из них), человек этот представлял идеального балетного дирижера, который всегда вел оркестр, глядя не в партитуру, а на сцену, следя за каждым движением артистов и угадывая малейшие их намерения.

В оперной труппе, до того, что я узнал Шаляпина, первое место в моем сердце занимали Н. Н. и М. И. Фигнер. Немало, вероятно, содействовал моему увлечению ими тот блестящий ореол, который окружал имя этой четы. Кроме того, мне страшно нравилось в детстве, что эти знаменитые артисты, на которых театральный Петербург смотрел как на полубогов, были близкие друзья нашей семьи, часто запросто бывали у нас в доме, пели у нас. Их захватывающее исполнение в «Евгении Онегине», «Пиковой Даме», «Опричнике», «Гугенотах» глубоко меня волновало и вызывало стремление чаще ходить в оперу. Неизменным соучастником их успехов был баритон Яковлев, лучший Онегин времен моей юности, соединявший качество прекрасного голоса с большой артистичностью игры. Оперная труппа того времени обладала множеством превосходных певиц и певцов, как например Мравина, Куза, Больска, Черкасская, Славина, Маркович, Тартаков, Ершов, Касторский и мн. др. Все это были люди больших вокальных талантов, с великолепной школой, каждый со своей интересной актерской индивидуальностью. Некоторые из них были крупными актерами. Исполнение, например, Славиной роли Графини в «Пиковой Даме» должно было бы войти в историю актерского мастерства в опере. Нельзя забыть ее начальное появление в этой опере в первом акте, в Летнем Саду. Помертвевшее лицо, стеклянные глаза, воскового цвета руки, пригнутая к земле фигура, глухой, надтреснутый голос; живая графиня, описанная Пушкиным. Мне стало жутко, когда я в первый раз ее увидел, и это первое впечатление детства было настолько сильным, что до сих пор, когда я думаю о «Пиковой Даме», передо мною стоит страшный образ Славиной. Глубоко увлекал меня своей всегда волнующей игрой и перевоплощением в изображаемый образ во многих операх Ершов. В те годы я еще недостаточно разбирался в достоинствах музыкальных драм Вагнера, но, слушая в них Ершова, я начинал все больше чувствовать к ним влеченье. Гастроли в Вагнеровском репертуаре Фелии Литвин с ее совершенно божественным голосом, необычайной музыкальностью и какой то чи-

сто экстазной восторженностью, заставлявшими закрывать глаза на непомерную полноту ее фигуры, сильно способствовали развитию этого влеченья, которое с годами сделало из меня завзятого Вагнериста.

Большим украшением нашей оперной сцены явился чудесный певец и тонкий артист-художник Л. В. Собинов, впервые выступивший в Мариинском театре, как гастролер из Московского Большого театра в роли Ленского. Необычайной красоты голос, полный лиризма, мягкости, нежности и в то же время лишенный всякой слащавости, сентиментальности, прекрасная наружность, грим, насыщенная романтизмом игра... Можно без малейшего преувеличения сказать, что Ленский в толковании Собинова был идеальным слиянием творческого образа Пушкина и Чайковского. У Фигнера оказался опасный соперник, и скоро всегда склонная к психопатической истеричности публика, особенно женщины, раскололась на два лагеря — Фигнеровский и Собиновский, враждебных между собою.

Еще ребенком, после первых моих посещений оперы, я узнал от моей матери, что одним из главных лиц в успешном проведении всего оперного спектакля является дирижер Э. Ф. Направник. У матери осталось глубочайшее уважение к этому превосходному музыканту и выдающемуся оперному капельмейстеру еще со времени ее выступлений, как певицы, в Мариинском театре. Из ее рассказов я узнал, что его авторитет в труппе и в театральной дирекции был бесспорен и непоколебим. Невольно его появление в оркестре всегда привлекало мое внимание. По мере того, как я начал понемногу разбираться в качествах спектакля, я стал лучше понимать всю силу и значение Направника, как оперного дирижера. Когда за пюпитром сидел этот сериозный, худощавый человек, со склоненной немного на сторону кудрявой, седеющей головой, и правая рука его в белой перчатке властно поднималась над оркестром, а левая аккомпанировала правой очень сдержанными, скупыми жестами, можно было быть уверенным, что исполнение солистов, хора и оркестра будет доведено до наибольшей высоты совершенства.

С Императорскими Петербургскими театрами связана моя первая любовь к искусству сцены. Им, а также Московскому Художественному театру я обязан тем, что с годами любовь эта выросла в сериозное чувство и привела меня к твердому сознанию, что театр есть важное и нужное дело большого просветительного значения. И потому, еще с первого курса Университета, я решил, что, по окончании высшего образования, я посвящу себя служению театру, но не как актер — для этого у меня не было таланта,

— а как административный его деятель. Конечной моей целью было поступить или в театральную дирекцию, или, если это окажется невозможным, в одно из тех учреждений Министерства Императорского Двора, которому вверены были заботы о театрах, музеях и других областях искусства.

3.

Не могу сказать, чтобы Университет целиком оправдал все мои надежды. Быть может я ждал слишком многого, ждал встретить тех великих «учителей жизни», о которых столько мне рассказывал А. Ф. Кони, вспоминая былые годы своего студенчества в Московском Университете. Но, в общем, я не раскаивался в своем выборе, и если даже среди профессоров, лекции которых я слушал, великих учителей жизни не было, тем не менее талант и знания многих из них щедро обогащали развитие и образование студентов.

К сожалению, мирному течению нашей академической жизни страшно мешали политические события. Шла злосчастная война с Японией, а внутри страны происходили вечные забастовки и росла смута. Учащаяся молодежь волновалась, наш Университет, так же как и другие высшие учебные заведения, превращался в арену для сходок и митингов, и о правильных занятиях трудно было думать. Я всегда чувствовал непреодолимое отвращение к политике и старался держаться в стороне от сходок и резолюций, но делать это было нелегко.

Дома у нас царило тяжелое настроение. По мере развития хода войны, начались сериозные разговоры о посылке на Дальний Восток второй Тихоокеанской эскадры. Так как оба моих брата находились во флоте, то естественно, что мои родители, особенно мать, сильно волновались. Наконец, вопрос об отправке эскадры на театр морской войны стал решенным фактом, и оставалось только ждать, когда именно эскадра выйдет в путь. Старший брат Борис был назначен врачом на броненосец Император Александр Третий, а второй брат Михаил был командирован в Черное море в качестве флаг-офицера при командующем отрядом морских транспортов адмирале Радлове. Отряд этот должен был пойти на Восток иным путем, чем эскадра Балтийского флота, и затем соединиться с нею на месте назначения. Лето прошло в печальных ожиданиях ухода флота и в самых мрачных предчувствиях: отец мой знал, как адмирал Рожественский уговаривал высшее начальство эскадры не отправлять, предвидя возможность катастрофы. Но все доводы Рожественского не были приняты во внимание. Насколько у брата-офицера было бодрое настроение, настолько у брата-доктора настроение было подавленное, как будто он заранее предвидел исход своей страшной судьбы. Помню, как он приезжал иногда на короткий срок в отпуск в Териоки, часами сидел на берегу моря и молча смотрел на Финский залив,

который в то лето почему то был очень бурным... Наконец, настал момент расставанья с Борисом. Мы всей семьей отправились в Кронштадт к нему на броненосец проститься. Не успели мы провести на корабле полчаса, как раздалась тревога: Вдовствующая Императрица Мария Федоровна — шеф Гвардейского Экипажа, прибыла на броненосец проститься со всем личным составом корабля, приписанным к родному ей Экипажу. Нам — посетителям было предложено остаться в каютах, а офицеры и матросы были собраны на палубе, где Императрица отстояла напутственный молебен, а затем простилась со всеми и снялась в общей группе. После того, как Царский катер отошел, посетители имели возможность провести некоторое время со своими близкими, и затем мы уехали.

Брат Михаил отправился к месту службы в Одессу, а оттуда со своим отрядом морских транспортов и дальше, когда вторая эскадра уже находилась в пути на Восток.

Для нашей матери с этого момента жизнь обратилась в сплошную муку медленного ожидания событий, и оживлялась она только тогда, когда получала письма от наших моряков.

В театр я ходил редко, было как то не до того, и только регулярно посещал симфонические концерты, особенно «Концерты Зилоти». Это была серия симфонических собраний, организованных пианистом А. И. Зилоти в зале Дворянского Собрания. Программы их отличались свежестью, новизной, блеском солистов и превосходной организованностью. Большинством программ дирижировал сам Зилоти, но у него выступали также и выдающиеся дирижеры-гастролеры, включая Артура Никиша. «Концерты Зилоти» стали пользоваться большой популярностью и постепенно вытеснять симфонические концерты Русского Музыкального Общества. Как видно, консервативность их программ начала приедаться публике.

Зима тянулась в состоянии тяжелого морального напряжения, словно чувствовалось, что назревают какие то большие события. Занятия в Университете шли с перерывами в сгущенной атмосфере политического беспокойства революционно настроенных элементов студенчества. Широкие массы Петербурга войной интересовались мало. Она казалась такой далекой и беспокоила только тех, кто был связан с ней через своих близких, находившихся на театре военных действий.

Настала весна, мы уже готовились к переезду в Териоки, как вдруг грянула Цусима. Пришло известие о потере в Японии всего нашего флота, но точных сведений о том, кто именно погиб, еще не было. Информация в Главном Морском Штабе была разноречива, однако было уже известно, что броненосец Император Александр Третий погиб со всем своим составом. Об этом знали и в

Штабе, и в Гвардейском Экипаже, хотя список с именами погибших все еще не был опубликован. Тогда отец, чтобы окончательно выяснить правду, послал телеграфный запрос в Токио лейб-медику Микадо и попросил его постараться узнать о судьбе сына. В своей телеграмме он указал, что является лейб-медиком русского Императора и позволяет себе обратиться к своему японскому коллеге. Как ни странно, но в то время телеграфные сношения между враждующими странами допускались. Ответ от неведомого японского врача пришел быстро: в крайне почтительной форме он подтверждал печальную правду... Относительно судьбы брата Михаила, незадолго до Цусимского боя назначенного вахтенным начальником крейсера «Аврора», входившего в состав крейсеров под командой адмирала Энквиста, никаких сведений не было, кроме телеграммы от дяди из Парижа с известием, что «Аврору» по всей вероятности тоже нужно считать погибшей... Что делалось у нас дома, передать невозможно! Отец еще кое-как держался, но мать от отчаяния слегла, не будучи даже в состоянии присутствовать на панихидах. Вместе с отцом и сестрой я был на панихидах, которые служились Морским Штабом и Гвардейским Экипажем в Морском Соборе. Кроме того, мы служили свою частную панихиду в Сергиевском Соборе, неподалеку от нашей квартиры, собравшую несметное количество наших друзей и знакомых. Отцу пришлось пройти тяжкое испытание, выслушивая от каждого, бывшего в церкви, слова соболезнования, пожимая разным людям руки, выражая пустые слова благодарности. Борис погиб совсем молодым, 26 лет, а было похоже, что из него выйдет незаурядный врач: еще студентом Военно-Медицинской Академии он получил премию за одну из своих научных работ и, незадолго до отправки на войну, очень успешно защитил диссертацию на степень доктора медицины, после продолжительной экспериментальной работы под руководством академика И. П. Павлова в его лаборатории. Судьба брата Михаила все еще продолжала оставаться невыясненной и мы жили между страхом и надеждой. Неожиданно пришла телеграмма от него самого, что он невредим и находится на острове Манилла. Оказалось, что отряд адмирала Энквиста, состоявший из трех крейсеров, выдержав целый день боя, к ночи стал уходить и, в конце концов, очутился на Манилле. Так как это был американский порт, принадлежавший нейтральной стране, то русские корабли были интернированы, офицеры списаны на берег и ждали распоряжений русского правительства об отправке их в качестве частных лиц обратно на родину. А недели через три после телеграммы было получено письмо от Михаила. Занимало оно много больших листов бумаги. Он самым подробным образом описывал весь Цусимский бой, описывал, как на его глазах сражался броненосец «Император Александр Тре-

тий», как на нем начался пожар, затем последовал взрыв, он перевернулся и, наконец, пошел ко дну. Бой на «Авроре» начался с того, что командиру, капитану первого ранга Егорьеву, оторвало голову. Этого Егорьева мы все очень хорошо знали и любили его. Под его командой Михаил начал свою морскую службу на корабле «Океан». Командование «Авророй» немедленно перешло к старшему офицеру, бой длился целый день, множество людей было ранено и убито, но брат остался цел и невредим. Трудно сейчас припомнить все те подробности, которые были описаны в этом письме, но одно я помню ясно: читая эти трагические строки, трудно было удержаться от слез.

Радость нашей семьи избавлению Михаила от смерти была беспредельна, но это ничуть не уменьшало горечи от гибели Бориса.

Императрица Мария Федоровна выразила большое участие к горю моих родителей, и отцу было сообщено, что она желает видеть его и получить на память фотографию Бориса, как бывшего врача родного ей Гвардейского Экипажа. Отец ездил к ней во дворец в Гатчину, где провел несколько очень трогательных минут.

Мы перевезли нашу мать в Териоки, на прекрасную дачу, окруженную большим садом, спускавшимся к морю и изолировавшим дом от соседей. Поблизости жили владельцы дачи, муж и жена, чудесные люди, проявившие столько такта и самого душевного внимания по отношению матери, что это в значительной мере помогло ей пережить первые месяцы после катастрофы. Отец, как всегда, проводил лето в Петербурге, только изредка наезжая на дачу. Все мы с нетерпением ждали возвращения Михаила домой. Приехал он в сентябре, уже после заключения Портсмутского мира. Рассказам его не было конца. Время, конечно, сгладило понемногу остроту перенесенных испытаний, и продолжительное путешествие с Маниллы в Россию дало ему возможность отдохнуть и успокоиться. Но, тем не менее, в нем произошла громадная перемена, и от прежнего жизнерадостного молодого офицера, которого мы проводили на войну, не осталось и следа. На лице его появилось выражение человека, посмотревшего в глаза смерти, и выражение это оставалось у него очень долго.

Между тем, политическое положение становилось все беспокойнее, чему немало содействовала Цусимская катастрофа. Мирное течение жизни нарушалось с каждым днем сильнее и сильнее. Шли волнения, забастовки, восстания, усмирения. Высшие учебные заведения и, конечно, наш Университет в их числе, были словно начинены порохом. Лекции почти не читались, или читались нерегулярно, с перерывами. Взамен этого были сходки, речи, митинги, сборища на Казанской площади, вынесение ре-

волюций, требовавших изменения государственного строя, аресты и ссылки. Объявление манифеста 17 октября 1905 года внесло лишь кратковременное успокоение. Беспорядки усиливались, и чуть ли не вся страна была объявлена на военном положении.

Однажды, в разгар всего этого хаоса, отец мой, совершенно неожиданно для меня, заявил, что он решил отправить меня учиться в Германию, в Гейдельбергский Университет. Это меня страшно обрадовало: я получал возможность не только продолжать университетские занятия, о которых в то время на родине нечего было и думать, но значительно расширить круг моих научных и художественных запросов. Кроме того, передо мною открывалась перспектива поездки за границу, где я еще никогда не бывал. Для полноты удовольствия я стал уговаривать моих ближайших друзей Охотникова и Олива, которые в это время тоже уже были студентами Университета, разделить со мною Гейдельбергскую эпопею. Оба они с радостью ухватились за эту мысль, но надо было получить согласие их родителей. Отца Олива, строгого и строптивого генерала, как ни странно, мне удалось уговорить очень легко. Он почему то ко мне благоволил и быстро согласился с моими доводами в пользу поездки. У Охотникова все дела решала мать, находившаяся тогда в имении. Подробная телеграмма, посланная ей моим отцом, в авторитет которого она очень верила, быстро решила все дело, и согласие ее было получено без малейших затруднений. Как только о нашем плане узнал другой наш товарищ гр. В. П. Зубов, учившийся вместе со мною на историко-филологическом факультете, то и он заявил о желании ехать вместе с нами. Все устраивалось как нельзя лучше и приятно волновало предстоящим будущим.

Начались сборы. Сперва послана была телеграмма ректору Гейдельбергского Университета о зачислении Зубова и меня на философский факультет, отвечавший нашему филологическому, а Олива и Охотникова на юридический. Затем пришлось ехать к нотариусу Ф. К. Хольму — другу нашей семьи и очень колоритной фигуре в мире дельцов старого Петербурга, — для присяжного перевода на немецкий язык наших аттестатов зрелости. По знакомству, документы эти были выправлены в самый короткий срок. Солидно-важный вид старика Хольма, сидевшего за столом в небольшом помещении, напоминавшем стеклянную клетку, и импозантный вид, с которым он громко читал по-немецки наши аттестаты, глядя на них через толстые стекла большого пенснэ в черной черепаховой оправе, произвели на нас очень внушительное впечатление. Весь он казался олицетворением тех нотариусов, которые неизменно фигурируют в старых французских романах и пьесах. Одна встреча с ним уже как бы вводила в «заграничную» атмосферу и разжигала желание поскорее отправиться в путь.

Но вот настал и день отъезда. Отец принял все меры к тому, чтобы мои товарищи и я поехали в первое наше самостоятельное заграничное путешествие как можно удобнее. В наше распоряжение было предоставлено пол вагона. В нем мы должны были доехать до русской границы Вержболово, куда была дана телеграмма владельцу местной меняльной конторы Гинзбургу нас встретить. Этого Гинзбурга многие Петербуржцы, ездившие за границу, знали хорошо. Человек уже довольно преклонных лет, он держал свою маленькую биржевую контору на русско-германской границе долгие годы, и каждый, кто нуждался в размене денег, имел с ним дело. Репутацию он имел очень хорошую и страшно гордился тем, что среди его многочисленных клиентов из самых разнообразных слоев общества были даже Великие Князья. Старик встретил нас в Вержболове возле вагона, провел через все формальности таможни, жандармской проверки паспортов и пр. безо всякой задержки, затем дал нам в провожатые своего сына, который переехал с нами границу и облегчил всю процедуру в Эйдкунене, включительно до того, что лично посадил нас в немецкий вагон.

Вспоминая сейчас все это, с трудом веришь, что столько было потрачено возни на самое простое дело — железнодорожную поездку четырех молодых студентов, которые прекрасно могли обойтись безо всяких привилегий. Но отец мой, до известной степени деспот, имевший не мало причуд, любил, чтобы все делалось так, как ему казалось лучше, и спорить с ним было бы бесполезно.

Эйдкунен сразу же поразил меня своим резким контрастом с нашими железнодорожными станциями: строжайший порядок, безукоризненная чистота, обилие пива и сосисок, запах сигар и военная выправка всех железнодорожных служащих. У нас было менее чисто и прибрано, порядку было меньше, но было как то уютнее и приятнее.

Переезд по Германии очень занимал нас, все казалось новым, интересным, неожиданным. Особенно поражал вид селений, городов, вид их прибранности и вылощенной чистоты, какой то особенной солидности, прочности, довольства. Даже сама природа выглядела прибранной. И всюду мелькало обилие форм или военных, или военного образца, и у большинства носивших форму были усы на подобие усов Императора Вильгельма Второго.

Отлично выспавшись, на утро мы приехали в Берлин, где надо было переждать пол дня, чтобы потом с другого вокзала пересесть на поезд, шедший в Гейдельберг. На вокзале нас встретил муж одной из немецких кузин моего отца — крупный журналист, занимавший большое положение в газетном мире Германии. Извещенный телеграммой отца, он любезно приехал нас повидать, несмотря на то, что было около шести часов утра. Вид-

ный мужчина лет сорока, элегантно одетый, в котелке, сдвинутом немного на бок, типичный немец культурного слоя, веселый и жизнерадостный, господин этот произвел на нас самое приятное впечатление. Мы вышли на улицу. Было еще темно, но народу уже виднелось не мало, и меня удивило то, что женщины мыли тротуары мылом. Наш новый знакомый провел нас в находившийся возле вокзала «Гранд Отель де Рюсси». Дав нам некоторое время на приведение себя в порядок, он повез показать нам хотя бы поверхностно главные улицы и здания Берлина. Мы сели в большое извозчичье ландо — просторный экипаж доброго старого времени, запряженный парой лошадей в шорной упряжи и с кучером, типа сейчас уже вымершего. Кучер был одет в темно-синее длинное пальто с пелериной и меховым воротником и в лакированном цилиндре с кокардой. Несмотря на зиму, снегу не было, и погода стояла совсем теплая; чуть подмораживало. Мы проехали по главным улицам, мимо важнейших зданий и исторических мест. Милейший наш проводник очень много нам рассказывал, стараясь сделать для нас все как можно интереснее. Особенно поразили меня поезда, шедшие каждые две-три минуты по круговой железной дороге. Они видны были прямо с улиц во многих местах города. Главный центр был на вокзале Фридрихштрассе, и я смотрел, прямо разиня рот, с какой быстротой и с каким порядком пассажиры выходили из вагонов и садились в них. Чтобы поглядеть на это, мы специально прошли на несколько минут на вокзал. Ни звонков, ни свистков, ни суеты...

Настало время выезда из Берлина, и мы, распростившись с любезным моим немецким родственником, отправились в дальнейший путь. Погода стояла чудесная, солнечная, и виды из окон радовали глаз. Ехали мы очень весело и приятно. Не обошлось без комического эпизода. Поезд наш остановился на станции Бебра на довольно продолжительное время. Мы отправились погулять и затем зашли в буфет, совершенно позабыв спросить проводника вагона, с какого перрона отойдет поезд. Очень часто при длительных остановках происходили передвижения в составе вагонов и, после окончания маневрирования, поезд переходил к другому перрону. Сидим мы в буфете и мирно закусываем и вдруг видим из окна, что поезд наш уходит. С криками «ушел, ушел»... бросились мы на платформу, и к счастью обнаружили, что это был лишь маневр. Все кончилось благополучно, мы вернулись в буфет, сконфуженно расплатились с кёльнером, который, вероятно, решил, что мы собирались бежать от него, и под хохот недоумевающих немцев, наблюдавших за нами, вернулись в наш вагон... Ехали мы целый день и около десяти вечера 1 декабря 1905 года приехали в Гейдельберг. Отец мой указал нам отель, в котором было бы удобно остановиться. Назывался он «Принц Карл», по-

мещался в хорошей части города и пользовался репутацией старой, популярной гостиницы. Служащий отеля, встретивший нас на вокзале, забрал наши вещи, усадил в большое ландо, и мы отправились с взволнованными чувствами, что начинается совершенно новая и неизведанная полоса жизни. В городе было тихо, улицы и дома казались спящими. Мы очень устали и хотели только поскорее поужинать и выспаться. «Принц Карл» очень нам понравился; в нем было что то старомодное и чрезвычайно уютное, и ресторан был хороший с услужливой и приветливой прислугой.

На следующее утро очарование Гейдельберга сразу захватило нас. Прекрасная погода, яркое солнце, заставлявшее забывать о зиме и напоминавшее нашу раннюю, теплую осень, не мало способствовали этому. Узкие улицы, необычайная красота местоположения города в лощине, на берегу реки Неккар, окруженной покрытыми зеленью горами, одна из которых увенчивалась живописным замком владетельного Герцога Баденского Фридриха, старинные здания, памятники и мосты, связанные с образами и событиями исторического прошлого, большое уличное движение, множество студентов в цветных шапочках и с ленточками через плечо. Некоторые студенты одеты были в форму, похожую на рыцарское одеяние, с ботфортами и большими палашами. В таком случае они не шли пешком, как это делало большинство, а ехали в открытых колясках, с ливрейным лакеем на козлах, державшим в руках знамя их корпорации. Цвета шапочек и ленточек студентов обозначали цвета корпорации.

Прежде всего мы отправились в Университет для оформления нашего в него поступления, сделанного предварительно по телеграфу. Процедура оказалась самая простая: чиновник канцелярии взял у нас наши аттестаты зрелости и внес в книгу все необходимые сведения: имя, фамилию, звание, социальное положение отца, вероисповедание и пр. На этом все и кончилось. Потом нам выдали так называемые зачетные книжки, в которые мы должны были вписать фамилии тех профессоров и названия их курсов, которые мы намеревались слушать, выбрав то, что нас интересовало из печатного обозрения университетского преподавания. Система преподавания была предметная, и студентам предоставлялась полная свобода выбора наук. Учебный год разделялся на два семестра — зимний и летний. Я выбрал курсы по романской филологии, истории немецкой литературы и театра, истории философии и истории искусства. Многие из этих предметов близко подходили к тому, чем я занимался в Петербургском Университете, и потому могли мне пригодиться впоследствии, при возвращении домой.

Лекции уже начались еще до нашего приезда и потому надо

было немедленно приступать к их слушанью, что мы и сделали, не без волнения вступив в аудиторию. Университет был расположен в двух зданиях, старом и новом. Старое, восходившее к 1386 году, производило огромное впечатление своей внушительностью, какой то величавой строгостью. Казалось, что сами стены с их «пылью веков» дышали традициями многих поколений. Новое здание ничем особым не отличалось. Лекции читались в обоих зданиях, и приходилось иногда по несколько раз в день переходить из одного в другое. Каждый студент имел свой отдельный столик, на котором укреплялась карточка с его фамилией. При входе профессора в аудиторию никто не вставал, а приветствие выражалось в том, что студенты стучали по полу ногами. Этот же стук сопровождал всякое место в лекции, которое вызывало одобрение студентов.

Среди выбранных мною курсов наиболее живым и интересным оказался курс по истории искусств, читавшийся профессором Генри Тодэ. В тот семестр, на который попал я, Тодэ читал о жизни и творениях Рафаэля. Эрудиция его и красноречие были блестящи и увлекали слушателей. Даже внешний его вид и личное обаяние гармонировали с тем научным предметом, которым он занимался. Он был женат на дочери пианиста Бюлова и его жены Козимы, ставшей потом женой Вагнера, и его дом славился в Гейдельберге, как культурный центр. Имя его было связано с Айсайдорой Дункан. Он был тем смелым профессором, который решился пропагандировать танцы Дункан, как явление большого художественного значения, и когда Айсайдора впервые появилась перед Гейдельбергской публикой, то ее танцам предшествовала лекция Тодэ. Другим блестящим лектором был профессор философии Виндельбандт, курс истории философии которого был нам русским студентам, известен в переводе под редакцией нашего Петербургского профессора Введенского. Лекции его, красиво изложенные, отличались необыкновенной ясностью научного мышления.

Среди моих новых университетских товарищей оказалось много иностранцев: англичане, американцы, французы, бельгийцы, итальянцы, испанцы, японцы, шведы, финны, русские — все это смешивалось в одну международную дружную семью. Как тогдашняя Германия была далека от Германии недавней печальной памяти! Из русских мы познакомились с тремя очень славными молодыми людьми, которые быстро вошли в наш интимный кружок. Один был Москвич по фамилии Трапезников, из семьи каких то крупных коммерсантов, другой был тоже Москвич, Трофимов, учившийся в Московском Катковском Лицее и третий — Петербуржец, Протопопов, правовед, не закончивший курса и променявший Правоведение на Гейдельбергский Университет. Он находился здесь уже более двух лет и состоял членом студенческой

корпорации Рено-Палатия. На голове его красовалась голубая шапочка и через плечо была надета узкая лента того же цвета с белой каемкой. Лицо его украшало несколько шрамов — результат дуэлей. Оба последних наших новых знакомца были приблизительно наших лет, но Трапезников был старше нас на несколько лет. Курс наук в Гейдельберге он в сущности уже закончил и теперь готовился к государственным экзаменам и собирал материалы для своей докторской диссертации по истории искусства Итальянского Возрождения. Близко знакомый с кружком Московских писателей и поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Весы» и книгоиздательства «Скорпион», он произвел на меня самое хорошее впечатление; его художественные и научные интересы близко отвечали моим. От него, как от местного старого студента, мы получили все нужные сведения для ориентирования в делах Университета. Протопопов, тоже бывший в Гейдельберге некоторого рода старожилом, науки сторонился. Его молодость и энтузиазм целиком были поглощены делами корпорации, членом которой он состоял, т. е. питьем пива, распеванием студенческих песен, спортом и дуэлями. Он обладал хорошими средствами и торопиться с окончанием образования ему не представлялось необходимым. Наукой и лекциями корпоранты начинали обыкновенно заниматься только после того, как проходили «стаж» нескольких лет легкомысленного образа жизни.

Не желая обременять себя на первых порах исканием квартир, мы решили сперва остаться жить в отеле «Принц Карл», где нам очень нравилось. Однако, скоро мы убедились, что расход этот будет нам не по карману, да и комнаты были небольшие. После нескольких дней поисков и некоторых довольно комических неудач, вызванных нашей неопытностью в делах с немецкими квартирными хозяйками — по большей части особами сварливыми, жадными и не в меру любопытными — мы все устроились. Я нанял вместе с Оливом две комнаты в квартире какой то почтенной вдовы, называвшей себя «Фрау Директор». Вероятно, покойный ее супруг был директором чего-то, но чего именно — я никогда выяснить не мог. Помещение было отличное, в самом хорошем районе города, на улице, засаженной каштановыми деревьями, недалеко от Университета, Библиотеки, а также центра с магазинами, ресторанами, кафе и пр. Кружок наш скоро увеличился: приехали из Петербурга два других наших товарища и друга, которым надоели университетские забастовки — кн. А. А. Оболенский и М. М. Родзянко, оба студенты естественного факультета. Все мы собирались ежедневно вместе за дневным обедом и ужином. Ели сперва в разных ресторанах, пока прочно не обосновались в небольшом «Театральном

Кафе», помещавшемся в здании местного театра. Там за очень скромные деньги нас превосходно кормили, отведя нам постоянный стол, украшенный маленьким русским флагом. Обычно, когда вся наша большая компания являлась туда, то лакей открывал дверь в кухню, торжественно провозглашал «Пришла Россия», и наша трапеза начиналась. Порции были большие и вполне отвечали нашим молодым аппетитам. Вечером, после ужина мы обыкновенно шли в «Кафе Империаль» и там, неизменно за одним и тем же столом, коротали вечер, если не было театра, концерта, или какого нибудь другого события, после которого мы все равно являлись в кафе. Здесь встречалось наиболее интеллигентное студенчество всех толков и направлений, заезжие туристы, тут читались местные, иногородние и иностранные газеты и журналы, журналисты писали свои статьи и корреспонденции, спорили политические эмигранты, обсуждались текущие университетские, политические, литературные, художественные новости. Старший кёльнер Шмидт, толстый, крупный человек, говоривший на трех языках, знал не только фамилию, но и вкус каждого завсегдатая кафе. Очень скоро он стал нашим приятелем, к нему мы обращались за разными советами, ему мы давали всевозможные поручения, и можно было всегда быть уверенным, что все будет исполнено в точности. Получая на чай мелочи, приблизительно по 15-20 пфенигов с посетителя, он собрал большое состояние и был домовладельцем. Кафе это резко отличалось составом своих посетителей от местных крупных пивных и ресторанов, в которых собирались так называемые «филистеры» — мелкая буржуазия, купцы и лавочники средней руки, городские и правительственные служащие, студенты-корпоранты, умственными и культурными вопросами не интересовавшиеся. Каждая из подобных групп имела свой постоянный стол и свои насиженные места.

Лекциям и учебной работе я посвящал утренние и дневные часы, вечерами занимаясь очень редко. Зубов предложил мне организовать совместные занятия дома по изучению истории искусства, которое он довольно хорошо знал, и мы регулярно собирались вместе, обсуждая интересовавшие нас вопросы и сообща прочитывая нужные книги и статьи. Большим стимулом для этого являлись лекции профессора Тодэ. Раз в неделю он читал вечером, и лекция его тогда заканчивалась незадолго до начала симфонического концерта, куда студенты имели доступ по специальным дешевым билетам. Большинство слушателей прямо с лекции шли на концерт, происходивший в зале, помещавшейся в непосредственной близости от Университета.

Нередко вечерами я ездил в соседний город Маннхейм, находившийся всего в 20 минутах езды поездом от Гейдельберга,

или в Карлсруэ — столицу нашего Баденского Герцогства, куда езды было только 50 минут. И там, и в Маннхейме меня привлекали концерты и оперные спектакли, преимущественно Вагнера. В Гейдельберге постоянного театрального дела не было, а в местном городском театре периодически шли драматические, оперные или опереточные спектакли весьма невысокого качества, которые совсем меня не интересовали. Между тем и в Маннхейме, и в Карлсруэ театры стояли на высоте.

В воскресные дни мы всей нашей компанией обыкновенно отправлялись на большие загородные прогулки. Выбор для этого был громадный, природа чудесная, живописная. Любимейшими нашими путешествиями были прогулки по так называемой «Дороге Философов», тянувшейся около двух миль вдоль Гейдельбергской равнины, откуда расстилался вид на Неккар и Рейн, поля и виноградники, знаменитый Великогерцогский замок и окрестные дали. Другой приятной прогулкой было забираться на горы, заросшие густым хвойным лесом. Конечной целью в этом случае являлась верхушка громадной горы, именовавшейся «Королевский Стул». Оттуда можно было любоваться всем, словно с птичьего полета. Везде на пути были небольшие кофейни или кабачки, вид которых напоминал известную немецкую сказку «Харчевня в Спессарте»: угрюмая столовая, соединенная с кухней, низкие потолки, узкие окна, дубовая мебель, на стенах оленьи рога, камин, или громадная печь. Все это так не походило на обычные рестораны или кафе и веяло каким то романтизмом таинственного мира фантастики.

Протопопов познакомил нас со своими товарищами по корпорации, и благодаря этому мы попали на одну из «профессиональных дуэлей», происходивших регулярно между членами различных корпораций по самым ничтожным поводам, или даже безо всякого повода, а чисто из спортивного духа. Местом действия был большой зал в старой гостинице «Белый Олень», помещавшейся на окраине города на берегу Неккара. Гостиница эта известна по тому, что в ней разыгрывается обошедшая сцены многих стран немецкая пьеса «Старый Гейдельберг», более знакомая Америке, как оперетка «Студент-Принц». Не мало Гейдельбергских студентов проливало здесь свою кровь. Необыкновенно нелепое и даже противное зрелище представляли эти дуэли. Молодые люди, по пояс обнаженные, сражались друг с другом на рапирах, или на палашах, причем ранили обыкновенно голову, или лицо. Чем больше было ран, чем больше лилась кровь и чем дольше мог продержаться на ногах участник дуэли, тем больше было ему почета, тем больше заслуг вносилось в его дуэльный «формулярный список»... Тут же присутствовали врачи, производившие нужные перевязки, тут же закусывали и пили пиво.

На хорах сидела публика и наблюдала за зрелищем. Мы, как близкие друзья Протопопова, у которого в тот день была дуэль, допущены были совсем близко к месту сражения. Наш приятель вышел героем из своего поединка, но мы не могли скрыть от него своего отвращения. Самое нелепое было то, что поводы к дуэли создавались большей частью искусственно, только для того, чтобы можно было продолжать все эти глупости. Все почти корпоранты щеголяли своими шрамами на лицах, и чем больше их было, тем пленительнее они казались женщинам.

Тем временем, пока шли мои мирные университетские занятия и полная разнообразных интересов жизнь в Гейдельберге, из России приходили вести все тревожнее и тревожнее. Первая Дума открылась очень шумно и грозно, получила название «Думы Народного Гнева» и была распущена, результатом чего последовал отъезд некоторых лидеров Кадетской партии в Выборг и выпуск пресловутого Выборгского воззвания. Началась всеобщая забастовка, которая распространилась и на почту. Письма из России шли к нам через Финляндию. Они отвозились в Петербурге на Финляндский вокзал, опускались в ящик почтового вагона поезда, отходившего в Гельсингфорс и затем через Швецию доходили до Германии. Благодаря этому вести из дому получались с большим запозданием. В немецких газетах картина политического положения в России представлялась совершенно безотрадной, и если бы не письма от родных, то было бы от чего впасть в полное уныние. Однако, оптимизм молодости помогал нам преодолевать всякие волнения, и мы искренно верили, что постепенно на родине «все образуется». Дальнейшее развитие событий показало, что до известной степени жизнь в России начала входить в норму и что власть правительства крепнет.

Великий Герцог Баденский, считавшийся ректором нашего Университета, имел в Карлсруэ свой Двор и при нем аккредитованный дипломатический корпус. Россию представлял Поверенный в делах и Полномочный Министр Гофмейстер Эйхлер, хороший знакомый моих родителей. Мне было поручено из дому непременно побывать у Эйхлеров, и, списавшись с ними, я отправился к ним с Зубовым, который был с ними знаком и раньше. Это был мой первый визит в Русскую заграничную дипломатическую Миссию. Конечно, Миссия эта была небольшая, но, все же, она была окружена импозантностью Посольства. Помещалась она в отличном особняке, очень изящно и со вкусом обставленном, при доме была своя православная Церковь. Наличие ее объяснялось тем, что вдовствующая Великая Герцогиня Баденская была русская Великая Княгиня Мария Максимилиановна, сестра Принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской. Приняли нас очень тепло, и мы почувствовали себя, как будто в России. Встре-

чи наши от времени до времени продолжались. Иногда по воскресеньям я вместе с моими товарищами ездил в Церковь Миссии.

Незадолго до окончания зимнего семестра в Университете, я совершенно неожиданно получил письмо из Парижа от дяди К. А. Скальковского с предложением приехать к нему погостить в Париж, с тем, чтобы потом вместе с ним сделать небольшую поездку по Испании и Португалии, а затем, тоже вместе, отправиться в Петербург, куда я всё равно собирался на каникулы между зимним и летним семестрами. Я, конечно, ответил ему радостным и благодарственным согласием. В конце марта лекции в Университете прекратились на два месяца, я распростился с моими друзьями и выехал в Париж. Путь был недлинный, с утра до вечера. Время пролетело быстро, и скоро я увидел из окна вагона бесчисленные вечерние огни Парижа. С волнением я выскочил на перрон Северного вокзала и был встречен дядей. Мы сели в его автомобиль и отправились в его дом на Рю Альфонс де Невилль. Дядя чувствовал себя в Париже, как дома. Когда несколько лет тому назад, из за разногласий со своим министром А. С. Ермоловым, он оставил пост директора Горного Департамента и вышел в отставку, то решил часть года проводить в Париже, который всегда любил, и купил себе там особняк. Дом этот состоял из 12 комнат, расположенных в трех этажах, соединенных между собою внутренней винтовой лестницей — типичная старая Парижская постройка, не очень удобная, но уютная. Район был превосходный, тихий, красивый, неподалеку от Парка Монсо. Дядя проводил здесь позднюю осень, уезжая от Петербургской слякоти, и часть весны. Всем домом управляла консьержка мадам Дорбеваль, особа средних лет, некрасивая и весьма словоохотливая. Никакой другой прислуги, кроме шофера, не было. Хозяйства в доме не велось, и лишь по утрам мадам подавала нам кофе. Дядя был старый холостяк и вел точно распределенный в известном порядке образ жизни, который он проводил между писанием статей и книг, чтением, хождением в клуб и частым посещении театров. Не желая ничем нарушать этот образ жизни, он заявил мне, чтобы большую часть дня я проводил без него, знакомясь с Парижем так, как мне самому бы этого хотелось. В моем распоряжении были его средства, целый ряд весьма ценных указаний, где и что осматривать, и иногда его автомобиль. Утро и большая часть дня уходили у меня на осмотр музеев и разных достопримечательностей и прогулки по городу. Вечерами мы вместе обедали и ехали в театр, иногда он в один, а я в другой. Из театральных впечатлений я не вынес ничего особенного и нашел, что большинство наших театров были гораздо свежее и интереснее. То, что я увидел в Гранд Опера, Опера Комик и Комеди Франсэз отдавало самыми устаревшими шаблонами и не

делало чести Министерству Искусств, эти театры субсидировавшему. В Гранд Опера самым привлекательным было не то, что делалось на сцене, а то, как выглядел зрительный зал перед началом спектакля и в антрактах: блестящие туалеты дам и безукоризненные фраки и цилиндры мужчин придавали необыкновенно парадный вид партеру и ложам. Толпы разодетых людей, поднимавшихся по живописным лестницам из вестибюля в нарядные фойэ, корридоры и затем в зрительный зал, создавали впечатление торжественного праздника. В те годы вечерние туалеты как для дам, так и для мужчин были обязательны для публики партера и лож, о чем было напечатано на билетах. В частных театрах качество исполнения и постановок производило значительно лучшее впечатление. Особенно понравился мне Театр Антуана, где я смотрел превосходно поставленный и разыгранный спектакль «Старого Гейдельберга». В каждой мелочи чувствовался живой, свежий подход к делу — результат работ прогрессивного реформатора Андрэ Антуана, основоположника сценического реализма, оказавшего влияние на развитие искусства сцены не только во Франции, но и в других странах, включая Россию (Московский Художественный Театр). Детали обстановки были настолько правдиво выдержаны, что мне показалось, будто я вновь очутился в том самом Гейдельберге, откуда только что уехал. Игра молодых исполнителей ролей кёльнерши Кэтти и принца Генриха была полна чувством настоящей первой любви, пылкой и прекрасной, искренность которой заражала зрителей. Хороши были некоторые так называемые театры больших бульваров, где мастерски разыгрывались легкие комедии и фарсы. В этого рода репертуаре французские актеры были настоящими виртуозами, и благодаря высокому качеству их игры низкий уровень многих пьес и даже их скабрёзность как то прощались.

Сам Париж поразил меня своей красотой. Тогда этот удивительный город был еще окутан той серебристо-жемчужной дымкой, о которой вспоминал в своих мемуарах художник А. Я. Головин, и которая исчезла потом, вытесненная газолиновым дымом автомобилей. Эта дымка серебрила все улицы и придавала совершенно особый колорит зданиям. Я был очарован и старинными домами, и большими бульварами с элегантной толпой, и всей легкостью жизни на улицах и в кафе, какой-то особенной, нам-северянам неведомой легкомысленной беззаботностью, фиалками, продававшимися за два су на маленьких тележках, цветочным рынком на площади возле церкви Мадлэн, гортанным говором и выкриками уличных торговцев, щелканьем бичей кучеров громадных омнибусов, восседавших высоко, высоко, чуть ли не на крыше этих теперь давно уже вымерших экипажей... Все это было так непохоже на спокойную строгость нашего Петербурга, с

его величавой царственностью, или на провинциальную старомодность милого Гейдельберга. Музеи, конечно, восхищали меня, и я отдавал им очень много времени, но, к сожалению, недостаточно, чтобы в полной мере изучить все наполнявшие их богатства. Среди музеев я не забыл очень интересное Пушкинское собрание известного Пушкиниста Александра Федоровича Онегина. Последний хорошо знал моих родителей еще задолго до того, что он переселился на постоянное жительство в Париж и стал собирателем материалов, связанных с Пушкиным. Любовь и интерес к автору «Евгения Онегина» побудила его подать прошение на Высочайшее имя о перемене настоящей своей фамилии Отто на Онегина. Просьба его была удовлетворена, и новая его фамилия была узаконена. Я слышал много рассказов о нем у себя дома и, не будучи с ним знаком, посылал ему для его музея разные мелочи, имевшие отношение к имени Пушкина, как театральные и концертные программы, газетные вырезки и пр. Поэтому, попав в Париж, я не замедлил к нему отправиться в его маленькую квартирку на Рю де Мариньян. Старик Онегин, прослывший чудаком, каким и должен быть всякий фанатик-собиратель, встретил меня, как родного. Видя мой энтузиазм, он с особой любовью и вниманием посвятил меня во все подробности своего редкого собрания, в котором можно было встретить все, начиная от неизданных рукописей Пушкина и его переписки и кончая бумажкой от конфеты, именовавшейся «карамель Пушкин». Все это составляло почти единственную обстановку его более чем скромной квартиры, и спал он тут же среди своих драгоценностей. Мне он ужасно понравился и напомнил какое то фантастическое лицо из рассказов немецкого романтика-сказочника Теодора Амадеуса Гофмана. Музей Пушкина был главнейшим интересом жизни Онегина, но он не замкнулся в узком кругу музейного дела. Обладавший великолепной памятью, разносторонне образованный, близко знавший многих выдающихся людей, в том числе Тургенева, и наделенный острым языком, человек этот был интереснейшим собеседником. Я провел с ним несколько очень увлекательных часов, и мы расстались большими друзьями. Потом я состоял с ним в оживленной переписке и посылал ему разные литературные и театральные материалы, подходившие для его собрания. Музей его был куплен Императорской Академией Наук с условием, что перевезен он будет в Петербург только после его смерти. А. Ф. Онегин скончался, насколько мне помнится, в 1922 году и его музей попал в Пушкинский Дом при Академии Наук. Подробное описание этого музея было сделано знаменитым Пушкинистом Б. Л. Модзалевским и издано как книга еще задолго до революции.

В Париже у меня были еще две интересные литературные встречи: через дядю я познакомился с иезуитом отцом Пирлингом и с писателем Валишевским. Первый был ученый историк Смутно-

го Времени и большой знаток эпохи Дмитрия Самозванца. Другой был автором популярных книг на исторические темы, посвященных тому же Смутному Времени, Императрице Елизавете Петровне и др. Оба они были поляки и писали по французски, но Валишевский писал и по русски, и его фельетоны из Парижа печатались довольно часто в «Новом Времени». Беседа с ними была посвящена новейшим изысканиям, касавшимся Лжедимитрия, и я с наслаждением слушал блестяще построенную и полную обширных знаний речь ученого иезуита.

Время летело, к сожалению, слишком быстро, весна делала Париж все более и более обаятельным, а тут, как нарочно, надо было уезжать. Дядя должен был отправляться в короткую поездку по Португалии и Испании. Одно из Парижских финансовых предприятий, в котором он состоял членом правления, просило его побывать в Порто, Лиссабоне и Бильбао по каким то делам компании. Так что не успел я достаточно насладиться Парижем, как мы уехали. Первым пунктом нашего путешествия был город Порто. Как видно, мои впечатления от него были совершенно неинтересными, потому что память моя не сохранила об нем ничего. На пути из Порто в Лиссабон нам надо было задержаться в городке Коимбра. Остановиться тут дядя хотел в виду исторического значения этого городка: здесь был самый древний в Португалии Университет и могила поэта Камоэнса, автора «Лузиады», воспетого Жуковским. Большой любитель путешествий, ездивший вокруг света, побывавший в Индии, Египте, Аравии, Морокко, исколесивший Соединенные Штаты Америки, не говоря уже об Европе, дядя не любил во время путешествий терять времени по пустому, и хотел знакомиться по возможности со всем. Сидя в вагоне, он задавал мне бесчисленные вопросы, связанные с историей и географией тех мест, через которые мы проезжали. На большинство этих вопросов я отвечал довольно туманно, или просто ответить не мог. Тогда он выражал возмущение, что современное юношество плохо учится, и прочитывал мне целые лекции, подтверждая ходячее о себе мнение, что он «энциклопедист». Я только изумлялся его начитанности и памяти. Мы осмотрели здание Коимбрского Университета, но, к сожалению, я ничего не помню, как оно выглядело. Осталась лишь одна совершенно незначительная деталь, касавшаяся внешнего вида студентов: все они носили громадные черные плащи и не имели шляп, причем их шевелюры отличались необыкновенной пышностью. Могила Камоэнса свидетельствовала о том, что Португалия достойно чтит память лучшего своего поэта, произведения которого сейчас мало кому известны за пределами его родины, за исключением историков литературы. Наш поезд в Лиссабон отходил на следующее утро, так что мы вынуждены были остаться в Коимбре на ночь. Единственный в городе отель

напоминал ту гостиницу, в которой жил Чичиков, с той только разницей, что его, вероятно, накормили лучше, чем нас; вся наша еда была пропитана чесноком и отдавала каким то ужасающим растительным маслом, так что мы ограничились хлебом и вином. Хозяин отеля умывался в столовой, где его постояльцы ели, и никого это не удивляло. Легли мы спать в восемь часов вечера, так как с наступлением темноты решительно некуда было деваться. Спать было трудно из-за непрерывного крика ослов. Утром мы не без удовольствия уехали в Лиссабон. Главной характерностью этого города была его пестрая живописность и неожиданная и быстрая смена контрастов. Рядом с великолепными засаженными деревьями бульварами шли самые захудалые грязные улицы, рядом с большими нарядными домами вдруг попадались маленькие, жалкие домишки. Не успеешь пройти мимо какого нибудь роскошного магазина, или дорогого кафе, как вдруг попадаешь куда нибудь, где развешено для просушки белье и грязные оборванные ребятишки играют и дерутся. Культура и самая примитивная безалаберность все время чередовались в каком то нестройном порядке. Уличное движение шумной, пестро одетой толпы было очень оживленное. Крики разносчиков и газетчиков не умолкали ни днем, ни ночью. Пока дядя днем занимался своими делами, я осматривал город и съездил на берег океана. Была уже в полном разгаре цветущая весна, и я с наслаждением полежал на прибрежном теплом песке и полюбовался прибоем волн. Привыкнув к мало внушительному Финскому заливу, я с каким то невольным почтением смотрел на громады волн Атлантического океана. Так как дядя был театрал, так сказать, профессиональный, то ему так же, как и мне, хотелось ознакомиться с местным театром. Никаких спектаклей, кроме драматических, не было, и нам пришлось смотреть какую то трескучую мелодраму из народной жизни. Что это именно была за пьеса, я за давностью лет забыл. Помню только, что играли крайне примитивно, злоупотребляя повышением голоса, завывая, зловеще вращая глазами и неистово жестикулируя.

Поездки в Бильбао и Сан Себастьян прошли как то совершенно мимолетно. В Бильбао все наше пребывание было связано с осмотром дядей по делам его компании каменно-угольных копей, причем шел проливной дождь, что создавало необыкновенно тоскливую атмосферу. А в Сан Себастьяне мы пробыли лишь с утра до вечера. И не успел я вдоволь налюбоваться редкой красоты видом бухты прекрасного европейского курорта, как пора было возвращаться в Париж. Так я и уехал из Испании, настоящей Испании совершенно не увидев. Мадрид, Севилья и все другие пленительные для воображения места остались лишь в моих мечтах...

Приехав обратно в Париж, мы стали готовиться к отъезду в

Петербург. Те несколько дней, что оставались в моем распоряжении, я посвятил новым посещениям музеев и бесцельному фланированию по улицам. Весеняя погода, зелень каштановых деревьев, обилие цветов еще больше усиливали очарование уличного Парижа, и я чувствовал себя влюбленным в жизнь и ее радости.

Как мне ни нравилась моя жизнь за границей, полная совершенно новых впечатлений и переживаний, но вернуться домой после долгого отсутствия было очень приятно. Самая большая острота горя после Цусимской катастрофы немного улеглась, и атмосфера в нашей семье стала лучше. Для матери было большим утешением, что брат мой Михаил не находился в плаваньи и его временная береговая служба давала ему возможность бывать подле нее. Лето мы проводили, как обычно, в Териоках, с периодическими наездами в Петербург, где, к великому сожалению, стало одним близким другом меньше: пока я находился за границей, скончалась любимая наша Л. И. Шестакова. Трудно было сознавать, что ее нет больше на ее обычном месте в глубоком темносинем штофном кресле в квартире на Гагаринской напротив моей Третьей Гимназии. Все, что было связано с памятью о Глинке и что она так бережно хранила, перешло в музей М. И. Глинки при Петербургской Консерватории, организованный ее трудами и стараниями.

Политическое положение на родине как будто улеглось: во всяком случае, с внешней стороны жизнь была спокойнее, и Петербург производил впечатление города нормального.

В «Новом Времени» появился фельетон Скальковского, озаглавленный «На Краю Европы», в котором дядя описал свои путевые впечатления о Португалии. И я не без улыбки прочитал в его статье следующие строки: «Мой спутник, молодой студент, обнаруживал очень плохие знания по географии и способность рано ложиться спать»... Пробелы в моем образовании, как видно, произвели на него сильное впечатление.

Каникулы прошли чересчур быстро, но нечего было делать, настала пора продолжать занятия в Германии. Хоть и жалко было расставаться с семьей, но я ехал обратно с удовольствием. Я очень привязался к Гейдельбергу, да кроме того туда отправлялось еще трое моих товарищей-студентов: И. И. Максимов, князь С. А. Гагарин и Д. М. Бибиков. Наш тесный Гейдельбергский кружок расширялся

Не успел я водвориться в Гейдельберге и приступить к слушанью лекций летнего семестра, как вдруг меня как громом поразила телеграмма из дому: 6 мая 1906 года скоропостижно скончался К. А. Скальковский. Смерть пришла совершенно неожиданно. Я был глубоко потрясен! Казалось, только вчера мы вместе путешествовали, и я радовался дружбе с этим добрым, умным, полным острого юмора человеком, как вдруг его не стало.

Холостяк, не имевший собственной семьи, он был глубоко привязан к своей сестре — моей матери, и любил нас — ее детей, как своих родных. Его всесторонние знания в области горных наук, политики, финансов, философии, истории, географии, искуссства, театра были неисчерпаемы. Память у него была феноменальная: что бы он ни прочел, навеки укладывалось в его голове. А прочел он непостижимое количество книг на разных языках. Перу его принадлежало много книг по горному делу, истории, политическим, торговым и финансовым вопросам и по балетному искусству. Последнее он знал в совершенстве, и его книга по истории танца и балета известна каждому специалисту по хореографии. Помимо писания книг, он был журналистом и в течение многих лет сотрудничал сперва в «Петербургских Ведомостях», а затем в «Новом Времени». Его передовые статьи, критические статьи о балете и других видах театра, остроумнейшие фельетоны на самые разнообразные темы создали ему много поклонников и не мало врагов, которые не прощали ему его правдивой откровенности и независимости острого языка. Особенно много шума наделали его «Воспоминания Молодости» и «Маленькая Хрестоматия для Взрослых». Он был несравненный собеседник, и разговор с ним расширял умственный кругозор тех, кто общался с ним. Свойственное ему чувство юмора обнаружилось даже в его последней воле: он завещал по две тысячи рублей Академии Наук и Горному Институту на следующие дела: Академии Наук предлагалось объявить конкурс на премию за лучшее научное сочинение об истреблении раз и навсегда клопов, а Горному Институту вменялось в обязанность отремонтировать отбитые носы на статуях, украшавших фасад здания. Помимо отбитых носов, статуи эти имели целый ряд других повреждений и портили художественный ансамбль прекрасного архитектурного памятника. Что же касалось уничтожения клопов, то осуществление этого желания дядя мотивировал тем, что он провел не малую часть своей жизни в путешествиях по России и на горьком опыте убедился, какое антисанитарное зло приносили эти насекомые, к несчастью столь распространенные в нашем отечестве и гораздо менее знакомые другим культурным странам. Академия Наук не оценила его благих намерений и отказалась от пожертвования. Горный же Институт с благодарностью принял посмертный дар своего бывшего воспитанника, и злополучные статуи были реставрированы.

Гейдельберг летом был еще живописнее и привлекательнее, чем зимой. Чудесная природа в полном ее расцвете, множество туристов, проезжавших через город на пути в Шварцвальд, нарядная толпа на улицах — все это придавало каждому дню какой то праздничный вид. Занятия в Университете летом начинались очень рано, иногда в 6-7 часов утра, и потому заканчивались

рано. Свободного времени было много и оно уходило на прогулки и поездки за город. Теплые, душистые вечера мы проводили в городском саду, где в ресторане, отделенный большой эстрадой-раковиной, играл отличный симфонический оркестр. На Троицу в германских университетах занятия прерываются на неделю. Часть нашего кружка уехала на это время в Италию, на Миланскую выставку. Я же с тремя приятелями отправился на прогулку пешком в Шварцвальд, так, как это делали немецкие студенты, с мешком за плечами. Милан летом, да еще в шумной обстановке выставки, совершенно меня не прельщал. Зато природа Шварцвальда очень привлекала. И я не ошибся, прогулка наша вышла необыкновенно приятной. Мы доехали поездом до Вильдбада, а оттуда отправились пешком в Баден-Баден. Путь все время лежал через леса, которые от времени до времени сменялись лужайками и полями. Идти было прохладно, густая зелень чернолесья прятала солнце. Воздух был душист, дороги живописны. Шли мы до наступления сумерек, делая по пути привалы в пивных и кофейнях. Дойдя до городка Херренальб, мы остановились на ночлег в небольшой гостинице, расположенной в горном ущелье. Просторная столовая, вся увешенная оленьими рогами, дубовые столы, молодые краснощекие миловидные девушки, подававшие кушанья и вино в глиняных кувшинах, безукоризненная чистота и общий вид благодушного уюта вполне отвечал нашему желанию поужинать и отдохнуть. Мы взяли себе две комнаты с балконом в верхнем этаже, привели себя в порядок после долгого пути и отправились ужинать. Вино местного производства было совсем молодое и пилось легко, как квас. Самое разнообразное общество людей за ужином быстро объединилось, началось пение, музыка. Когда надо было идти спать, то выяснилось, что вино вовсе не было таким легким; оно предательски повлияло на ноги, и в то время как голова была вполне ясна, ноги путались и заплетались. На следующее утро мы поднялись очень рано. Вид с нашего балкона был неописуемой красоты: ущелье, в котором лежала гостиница, было все в цвету, с гор шумно стекал широкий ручей, искрившийся на солнце, как хрусталь. Мы быстро отправились в путь через новые душистые леса и через четыре часа очутились в Баден-Бадене. После скромных Вильдбада и Херренальба Баден-Баден показался особенно нарядным. Роскошь первоклассного отеля Стефани, куда мы зашли пообедать, даже немного смутила нас. Наши дорожные костюмы путешествующих пешеходов как будто не вполне гармонировали с элегантным видом наполнявшей ресторан публики. Но никто не обратил на нас внимания, и строго выдержанные лакеи служили нам не менее предупредительно, чем другим. После обеда мы осмотрели курзал, погуляли по живописной Лихтенталлэр Аллэ, полюбовались садами, зарос-

шими азалиями и рододендронами всех красок и оттенков, побывали на вилле Тургенева и поездом отправились обратно в Гейдельберг. Прогулка наша доставила нам большое удовольствие, и как мы хохотали над теми нашими приятелями, которые поехали в Милан! Зная их несколько легкомысленный нрав и любовь покутить, я не сомневался в том, что они ничего путного в Милане не увидят. Так оно и оказалось: они не только не осмотрели как следует выставки, но даже не удосужились поглядеть на «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи и большую часть времени провели в той гостинице возле вокзала, где остановились.

Близость расположения Гейдельберга от разных других интересных городов делала возможным быстрые и короткие наезды в Маннхейм, Карлсруэ, Висбаден, Дармштадт и Фрейбург. Везде и всюду я выискивал что нибудь достойное внимания в театрах. В Висбадене мне довелось в первый раз услышать «Дон Жуана» Моцарта, романтика этой оперы произвела на меня глубокое впечатление, и я навсегда остался с тех пор под ее очарованием. Певцы, мне помнится, не отличались особенно хорошими голосами, но зато оркестр, как и везде и всюду в Германии, играл прекрасно. В Карлсруэ я был на превосходном спектакле «Тристана и Изольды» и в Маннхейме на «Мейстерзингерах». Кроме «Лоэнгрина» и «Тангейзера» Вагнеровские оперы шли тогда довольно редко в Мариинском театре, и потому если представлялась возможность получше ознакомиться с другими произведениями Вагнера, то я не пропускал случая это сделать.

Из всех моих коротких путешествий того времени самым живописным было плаванье по Рейну от Майнца до Кобленца. Романтика всегда увлекала меня, и трудно было найти что нибудь более романтичное, чем вид, открывавшийся с палубы парохода на Рейн с его окрестными городами и замками. Баллады Жуковского оживали передо мною...

Занятия в Университете были продолжением слушанья тех же курсов, что зимою, с той только разницей, что философию я заменил всеобщей историей и кроме того включил в мою программу специальный курс, посвященный жизни и произведениям Гёте. Профессор барон Вальберг очень увлекательно освещал роль Гёте в развитии духовной культуры своего времени. Работая в Университетской библиотеке, я ознакомился с новой книгой профессора истории литературы Людвига Фридлендера. Это были его литературные воспоминания, с целой главой, посвященной Тургеневу и неизданной переписке между автором книги и Тургеневым. Фридлендер был одним из лучших немецких специалистов по русской литературе и справедливо считался в Германии знатоком Тургенева. Чувствуя, что материал этот имеет бесспорный интерес для России, я написал статью «Тургенев в Воспоминани-

ях Современников», включив в нее полный перевод переписки Тургенева и Фридлендера, и послал мою работу в «Вестник Европы». В скором времени я получил любезный ответ от редактора-издателя «Вестника Европы» М. М. Стасюлевича, что статья моя принята и будет напечатана в одном из осенних номеров журнала.

Сильно развитая в Германии любовь к серьезной музыке значительно углубила мой и без того живой интерес к ней. Дня не обходилось без того, чтобы где нибудь не было симфонического, или камерного концерта. Посещение их для студентов стоило очень дешево — одна марка, — и я никогда не пропускал ничего значительного. Так постепенно я систематически и подробно ознакомился с творениями Баха, Генделя, Глука, Гайдна, Моцарта, Бетховена и других классиков, произведения которых всегда исполнялись превосходно в Германии.

Среди профессоров нашего Университета был знаменитый историк музыки Вольфрум, пользовавшийся славой одного из лучших современных авторитетов по Баху. Сам он был великолепный органист, и его мастерскую игру можно было слушать в местной церкви Св. Фомы. Как то раз под вечер я проходил мимо этой церкви. Службы в ней не было, но входная дверь была полуоткрыта, и изнутри доносились звуки органа. Я заглянул в дверь, церковь была пуста, и лишь с хоров неслись мощные звуки Баха. Никем незамеченный, я присел в полутемноте на скамейку и долго слушал эту необычайную музыку. Потом я узнал, что неизвестный мне органист был не кто иной как профессор Вольфрум, занимавшийся упражнениями. Никогда больше не приходилось мне слушать творения Баха в лучшей обстановке, чем в пустой и полутемной церкви Св. Фомы в Гейдельберге.

На симфонических концертах в Маннхейме, которыми дирижировал Шнефойхт, много исполняли Брамса, Брукнера, Сибелиуса. Иногда бывали камерные собрания, посвященные целиком циклам из Гайдна, Моцарта, Бетховена. В Гейдельберге мне доведось прослушать специальный концерт из сочинений Макса Регера, причем сам композитор замечательно сыграл несколько вещей на органе. По совершенно непонятным причинам, и раньше, и теперь имя Регера очень редко попадается на программах концертов, несмотря на то, что композиции его принадлежат к разряду высоких явлений музыкального искусства. В этом отношении судьба его до некоторой степени похожа на судьбу С. И. Танеева и Н. К. Метнера, сочинения которых, к сожалению, слишком мало известны широкой публике. Незабвенным остался в памяти «Вечер Песни» Елены Герхардт, этой непревзойденной художницы камерного пения, которой аккомпанировал на рояле Артур Никиш. Программа состояла из произведений Шумана, Шуберта,

Грига и Гуго Вольфа. Исполнение было полно тончайшего проникновения, и певица и аккомпаниатор сливались в общем взволнованном вдохновении. Вполне понятно, что такие концерты поднимали музыку на высоту культа, обогащая вкус и развивая желание расширять познания в искусстве.

Тем временем в России политические страсти улеглись. Высшие учебные заведения получили автономию с выборными ректорами и директорами, и академическая жизнь стала входить в норму. Можно было свободно продолжать образование в Петербурге, и потому мои родители написали мне, чтобы, по окончании летнего семестра, я возвращался домой. Моему примеру решили последовать и мои друзья, за исключением Трапезникова, который ждал защиты своей диссертации на степень доктора истории искусства, и Протопопова, не желавшего расставаться с любимой своей корпорацией.

Было радостно возвращаться на родину и в то же время грустно порывать с Гейдельбергом, с которым за два почти года я тесно сжился. Кончился семестр. Каковы же были итоги моего пребывания в Германии? Слушанье лекций прекрасных профессоров по философии, истории, литературе и искусству, встречи с новыми, интересными людьми, ознакомление с жизнью страны, в которой наука и искусство пользовались глубоким уважением и любовью и, что было самым главным, расширение общего умственного кругозора путем приобщения к культуре одного из крупнейших университетов Европы.

Я распростился со всеми моими профессорами, причем каждый личной подписью удостоверил в моей зачетной книжке, что я прослушал его курс, простился с Университетскими библиотекой, аудиториями, товарищами, со всеми теми, с кем связано было пребывание в Гейдельберге, и с несколько щемящим чувством утраты чего то очень родного и близкого двинулся в обратный путь в Петербург. И друзья мои, ехавшие со мною, и я знали, что с Гейдельбергом нас навсегда свяжут самые лучшие воспоминания нашей молодости — прекрасной и радостной.

4.

К тому времени, что я вернулся в Петербург, в Университете была введена предметная система с отменой полукурсовых экзаменов. После сдачи известного количества зачетов по выбранным предметам того или иного отделения факультета, можно было прямо сдавать государственные экзамены. Так как прослушанные мною курсы за границей близко отвечали тому, что преподавалось на выбранном мною словесном отделении филологического факультета Петербургского Университета, то пребывание мое в Гейдельбергском Университете было принято во внимание, и через год я мог быть допущен к государственным экзаменам. В Университете все было спокойно, лекции читались безо всяких перерывов, сходок и митингов, слава Богу, больше не было. Главное внимание в моих занятиях было обращено на историю русской литературы и театра, преподавание которой велось двумя профессорами — Шляпкиным и Бороздиным. Первый читал древнюю письменность, былинный эпос и литературу старую, второй — литературу новую. У последнего был семинар, работы по которому велись у него на дому. Там кружок студентов собирался раз в неделю по вечерам в непринужденной, товарищеской обстановке. Шли беседы на литературные темы, читались рефераты, происходили прения. В беседах принимали участие не только студенты, но и ученые, сотоварищи Бороздина. Среди них мы встречали известного Пушкиниста П. Е. Щеголева — автора превосходной книги «Дуэль и Смерть Пушкина», специалиста по Некрасову Евгеньева-Максимова, критика Р. В. Иванова-Резумника и других крупных словесников. В атмосфере горячей любви к литературе рос, созревал и укреплялся наш интерес к ней, слагался наш будущий литературный опыт. Тут я очень сдружился с одним из моих однокурсников Д. С. Микешиным, очень милым и сериозным человеком. Мы с ним решили организовать совместные занятия у меня на дому для постепенной подготовки к государственным экзаменам. Такими сухими предметами, как сравнительное языкознание, церковно-славянский язык и славянская филология очень трудно было заниматься одному. Вдвоем же работалось легче и веселее.

Семинар наш у Бороздина был посвящен анализу творчества Тургенева. Каждому из участников было предложено написать реферат на какую нибудь тему, связанную с произведениями Тургенева. Моя работа была об его стихотворениях. Сам их автор всегда относился критически к этому раннему периоду своего творчества,

и в истории литературы его стихотворениям было отведено очень скромное место. В мою задачу входило дать обзор всего того, что было написано на эту тему и затем сделать соответственный анализ. Реферат я читал членам семинара и принял затем участие в развернувшихся прениях. Тем временем в «Вестнике Европы» вышла моя статья о Тургеневе и Фридлэндере, что явилось весьма кстати при занятиях в Тургеневском семинаре. Как и раньше, я работал в Публичной Библиотеке, продолжая собирать библиографический материал о Гоголе для предстоящего моего труда по этому вопросу. Но среди всех этих занятий и дел главным моим интересом попрежнему являлся театр, жизнь которого в Петербурге била полным ключом и обогащала духовную сторону моего существования с редкой щедростью. В опере все ярче и ярче всходила звезда Шаляпина, расцветал талант Собинова, Марии Кузнецовой, Липковской, входило в постоянный репертуар «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Ершов, Касторский, Черкасская, Больска и многие другие создавали такое исполнение творений Вагнера, которому могли позавидовать лучшие оперные театры Германии. «Садко» и «Сказание о Невидимом Граде Китеже и Деве Февронии» радостно волновали всякого, кому дорога была русская музыка. Наряду с Направником за дирижерским пюпитром находился другой выдающийся музыкант Ф. М. Блуменфельд, один из талантливых и любимых учеников Римского-Корсакова. В противовес некоторой академичности Направника, Блуменфельд проявлял романтичную горячность, сохраняя в то же время точность и ясность рассудка.

В репертуаре Шаляпина я впервые увидел его в ролях Нилаканты в «Лакмэ», Мефистофеля в одноименной опере Бойто и Гремина в «Евгении Онегине». Как передать словами это искусство? Как рассказать, что это было за исполнение, когда на сцене появлялся живой брамин, и в его пении выливались все сложные чувства, его волновавшие: нежная любовь к дочери, оскорбленность религиозного фанатика, жажда мщения! Или когда во время ночного шабаша нечистых сил на Брокене на вершине скалы сидел полуобнаженный исполин с земным шаром в руках, и невольно верилось, что это истинный Князь Тьмы, повелевающий вселенной!.. Или когда на Петербургском балу в «Евгении Онегине» выходил седой красавец в генерал-адъютанском мундире двадцатых годов прошлого века, осанка и движения которого были полны величавого спокойствия и благородной простоты настоящего Пушкинского князя Гремина. Нужно ли говорить о том, что вокальная сторона исполнения вполне гармонировала со сценической в одном совершенном образе.

Шаляпин раз и навсегда стал для меня идеалом в искусстве театра, артистом, ни с кем несравнимым. И потому как я был счастлив, когда мне довелось с ним познакомиться у нас в доме!

Он написал отцу, прося принять его в качестве пациента. Желая посвятить Шаляпину как можно больше времени, отец назначил ему прием в одно из воскресений — день, когда обычно больные у него не бывали. После того, как профессиональная часть визита была закончена, отец предложил Федору Ивановичу познакомиться с моей матерью, сказав, что она, как бывшая оперная артистка, была бы особенно счастлива с ним встретиться. Было время дневного чая, за которым сидела наша семья и еще кто то из друзей. Как сейчас вижу Шаляпина, входящего вместе с отцом в нашу столовую. Выглядел он тогда таким, каким изобразил его в 1905 г. Серов на своем замечательном портрете: идеально пропорциональный гигант, в черном сюртуке, с черным галстуком, завязанным бантом, с закинутой назад головой, белокурые волосы которой были в живописном беспорядке. Через несколько минут он очаровал и мать, и всех нас своей чудесной простотой, юмором, заразительной улыбкой. Зашла речь о том, как он увлечен оперой Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Так как вещь эта тогда была еще новинкой и мать моя сказала, что она знакома с ней только поверхностно, по клавиру, то он стал подробно объяснять все детали оперы и постепенно так увлекся, что говорком пропел не только свою партию, но и роль Моцарта. Вся опера встала перед нами, как живая! Казалось, что мы видим перед собой весь спектакль. Долгие годы прошли с тех пор, а я все еще не могу забыть некоторых фраз этой божественной музыкальной декламации, и у меня мурашки идут по телу, когда я вспоминаю выражение лица Шаляпина, напевавшего последнюю фразу своей роли: «И не был убийцею создатель Ватикана?..»

М. Н. Кузнецову я впервые услыхал в опере Чайковского «Черевички» в роли Оксаны, а Л. Я. Липковскую в роли куклы в «Сказках Гофмана» Оффенбаха, а вскоре затем в «Лакмэ», где ее сверкающая колоратура нашла себе прекрасное применение. Обе эти выдающиеся певицы, помимо замечательных вокальных данных, обнаружили превосходные актерские способности, а исключительная красота наружности той и другой довершали совершенство.

Незабываемой стоит в моей памяти премьера оперы Римского-Корсакова «Сказание о Невидимом Граде Китеже и Деве Февронии». Уже один необычный сюжет, заимствованный из Китежского Летописца тринадцатого века, о нашествии татар на Заволжье и о жизни загадочной мудрой девы Февронии глубоко взволновал меня — большого любителя древней русской словесности. Музыка, полная красот созерцания природы, какого то славянского пантеизма, религиозной мистики, глубоко народная и поэтичная, совершенно захватила меня. Черкасская в роли Девы Февронии и Ершов в роли Гришки Кутерьмы были идеальными

воплотителями творческих намерений композитора, стремившегося к полной гармонии между музыкой и сценическими образами. И все другие артисты, и несравненный хор и оркестр Мариинского театра довершали совершенство этого спектакля, приближавшегося к религиозной мистерии. Это было подлинное «народное сказание и представление о праведном житии на земле и вечном блаженстве за претерпенные на ней страдания в иконописном Царствии Небесном, где высится взыскуемый град». Либретто В. И. Бельского представляло собою выдающееся литературное произведение, заслужившее похвальный отзыв Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук.

Короткая поездка в Москву обогатила меня двумя сильными впечатлениями: я увидел в Московском Художественном театре «Горе от Ума» и «Драму Жизни» Кнута Гамсуна. Уже одно то, что можно было посмотреть постановки Художественного театра в его собственном помещении, где сами стены дышали какой то особенной атмосферой, вызывавшей у зрителей исключительное внимание и сосредоточенность, было для меня своего рода событием. Переходя же к самим спектаклям, я прежде всего должен подробно остановиться на «Горе от Ума», поставленном Немировичем-Данченко и Станиславским по плану Немировича-Данченко, описанному им в обширной статье, напечатанной в журнале «Вестник Европы». Постановка эта совершенно поразила меня новизной своего подхода. Дело было не столько в актерах, сколько в общей трактовке. Я привык уже к замечательному мастерству лучших артистов Александринского театра, когда одного Давыдова было бы достаточно, чтобы никогда не забыть спектакля. Но, тем не менее, теперь я вдруг впервые увидел не такую хорошо мне знакомую, любимую пьесу, а нечто большее, более близкое, почти современное. Стихи оставались, конечно, стихами, но они производили впечатление обыкновенной разговорной речи. Все стало более живым, волнующим. Риторика Чацкого куда то исчезла и заменилась горячими, пламенными переживаниями влюбленного, который не столько возмущен окружающим его злом, сколько подавлен и уничтожен поруганностью своих чувств. Бесчисленные бытовые детали обстановки, необычайная тонкость разработки массовых сцен с разнообразнейшими нюансами у гостей, не имевших ни одного слова текста и в то же время создававших яркие, незабываемые типы, совершенно ошеломляли. Кроме того, необыкновенно искусно передано было общее чувство стиля, изящество эпохи, уменье носить костюмы, двигаться на сцене, кланяться. В Александринском театре эта сторона очень часто хромала. Я сидел буквально, как зачарованный, и боялся что нибудь пропустить. Впечатлений было так много, что я не мог еще сразу разобраться в индивидуальных характеристиках всех исполни-

телей. Одно, однако, представлялось мне бесспорным, что Качалов был лучшим Чацким, какого я когда либо видел. И с этой оценкой я так и остался до сих пор. Ни один Чацкий не был так благороден, искренен, горяч, изящен и в то же время убедителен, как Качалов. И ни один не читал с такой вдохновенной взволнованностью и вместе с тем с простотой стихи. Сохраняя всю свою чеканность, они вместе с тем звучали, как обыкновенные слова. Кроме того, исключительные внешние данные Качалова — лицо, фигура, необычайной красоты голос не мало довершали обаяние.

Что же касается «Драмы Жизни», великолепно разыгранной Книппер, Станиславским, Москвиным и многими другими, то тут рассудок перевешивал над чувством. В этой постановке Художественный театр пошел по пути модного тогда метода «Театра Исканий» разрывавшего с натурой и уходившего в ирреальность, символизма. Метод этот, интересный сам по себе, вызывал некоторую неудовлетворенность отсутствием обычной для Москвичей гармонии целого. Условные, символичные декорации художников Ульянова и Егорова плохо гармонировали с яркой реальностью игры актеров. Но, тем не менее, спектакль был очень значительным. Между прочим, незабываемой осталась в памяти музыка совершенно нового для меня композитора Ильи Саца. Мне никогда не приходилось раньше слышать в драматическом театре, в котором музыка спектакля, за редким исключением, является элементом случайным и второстепенным, композиции подобной оригинальности и свежей выразительности.

Возвращаясь к значительным Петербургским спектаклям, я должен отметить возобновление «Кармен» в Мариинском театре в постановке Московского режиссера Шкафера. Много раз слышал я раньше эту оперу, восхищался в ней четою Фигнер, особенно заразительным драматизмом Дон Хозэ Фигнера. Но никогда раньше спектакль этот не был так стройно-прекрасен, как теперь. Новые декорации и обстановка по рисункам Головина, новые мизансцены Шкафера, порывавшие с надоевшими шаблонами оперных нелепостей, глубоко музыкальное руководство оркестром Н. Н. Черепнина, чудесная свежесть голосов Давыдова — Хозэ, Кузнецовой — Кармен и Липковской — Микаэлы, не говоря уже о красоте этих певиц, танцы Павловой во втором действии и Преображенской в четвертом — все это, соединенное в одном вечере, создавало творение необычайной художественной величины. Вспоминая сейчас это далекое прошлое, даже трудно поверить в подобные возможности. В наши дни имя Павловой обвеяно какой то сказочной легендой славы, и люди, видевшие в России или за границей ее выступления хотя бы только один раз, считают себя счастливыми. Мы же — свидетели ее деятельности и постепенного развития ее удивительного таланта, могли восхищаться ею по несколь-

ко раз в месяц не только в ее балетном репертуаре, но и в отдельных ее выступлениях в операх. Какое небывалое художественное богатство!..

Театральный сезон 1906-1907 г. закончился, наступило время переезда на дачу. Мать моя давно собиралась приобрести дачу в Териоках, где мы из года в год проводили летние и осенние месяцы. Теперь обстоятельства сложились так, что она могла осуществить свое желание и купить дом, расположенный на одном из лучших участков приморской полосы Териок. Как только был закончен ремонт, мать с сестрой переселились туда, а вскоре к ним присоединился и я. Брат находился в заграничном плаваньи. Была весна, когда трава едва начинала всходить, на деревьях и кустах только пробивались первые почки, и лишь сосны величаво зеленели в полной красе и наполняли воздух клейким запахом смолы. Вид нашего нового «владенья» наполнил меня большой радостью. Дом фасадом выходил прямо на море, и окружавший его сад образовывал как бы полуостров. Десять комнат были расположены в двух этажах с балконами и террассами. Одной из достопримечательностей сада была грандиозных размеров рябина, ветви которой спускались вниз. Получалась своего рода живая беседка возле моря. Под рябиной стоял стол, за которым свободно могло поместиться завтракать, или обедать 12 человек. Множество деревьев, кустов, цветочных клумб, живописно разбитые дорожки, огород, изолированность от соседей делали из нашей дачи очень привлекательное место. От моря участок был защищен гранитной покатой стеной, благодаря чему волны не заливали сада.

Лето в новой обстановке пролетело быстро, приблизилась страда государственных экзаменов. Переехав в город, я вместе с Микешиным засел за тяжелую, долгую работу по подготовке к экзаменам, которые начались в конце сентября. Сессия испытательной комиссии длилась до половины декабря. Между каждым экзаменом было две недели перерыва. Работали мы с Микешиным очень усердно, с утра до обеда. По вечерам каждый из нас занимался один; благодаря такой системе нудность скучного процесса как то скрашивалась. Все прошло благополучно, и 15 декабря 1907 года последний экзамен был сдан. Теперь, для получения диплома, надо было написать кандидатское сочинение по русской литературе. С согласия моих профессоров истории русской литературы, свою дипломную работу я решил посвятить биографии давно забытого поэта, критика, драматурга и театрального деятеля Павла Александровича Катенина, которому Пушкин, описывая в «Евгении Онегине» Петербургский театр, посвятил следующие строки: «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый»... Тема, в выборе которой я остался верен своей любви к театру, была живой и интересной: Александровская и Николаевская эпохи, Грибоедов, Пушкин и их окружение, постепенное развитие

русского театра, актеры на сцене и в личной жизни, борьба литературных и театральных партий, закулисные влияния и интриги, общественные настроения. И среди всего этого Катенин, сотканный из противоречий; аристократический гвардейский офицер и теоретик театра, недаровитый поэт и тонкий критик, энциклопедически образованный западник и соратник славянофильствующих противников нового направления в литературе, либерал, близкий к декабристам, и в то же время ретроград, интимнейший друг Пушкина и приятель его литературных недругов.

Несмотря на очень интенсивную работу в период подготовки к экзаменам и во время сдачи их, я умудрялся, все-таки, не забывать театров. Помнится, что именно в это время я видел в Александринском театре прекрасную постановку острой комедии Бернарда Шоу «Доходы Миссис Уоррен», строго осужденной моралистами Англии, в которой превосходно играли Савина, Ведринская, Петровский и Юрьев, и талантливой пьесы П. П. Гнедича «Холопы». Опытный драматург, великолепно знавший условия сцены, и управляющий труппой Александринского театра, отлично разбиравшийся в индивидуальных свойствах своих актеров, Гнедич создал спектакль исключительного интереса по стройности ансамбля и выдержанности колорита эпохи Императора Павла Первого. Савина в роли старухи-княжны, почти всю пьесу прикованной к креслу, симулируя паралич, Варламов в роли величавого дворецкого, Давыдов в роли сановника, раболепно холопствующего перед Двором, и многие другие были живыми образами далекого прошлого. В балете я был зрителем спектакля очень крупного, я бы даже сказал исторического значения, потому что с него началось развитие хореографической деятельности М. М. Фокина: 27 ноября 1907 года в первый раз шел балет «Павильон Армиды». Автором либретто и рисунков декораций, костюмов и бутафории был Александр Бенуа, музыка принадлежала Н. Н. Черепнину, а хореография Фокину. Последнего, как блестящего танцора, я помню с ранних его выступлений в качестве партнера лучших балерин в разных балетах репертуара конца девяностых и начала девятисотых годов. О Фокине же, как балетмейстере, я впервые услыхал в 1905 году, когда он поставил на выпускном спектакле Театрального Училища одноактный балет «Ацис и Галатея», который уже имелся в репертуаре Мариинского театра в постановке Льва Иванова, но всегда проходил бесцветно, как дополнение к какому-нибудь большому балету. Сам я находился за границей когда состоялся этот экзаменационный спектакль, и, к сожалению, его не видел. Но из переписки с моими театральными друзьями я узнал, что работа молодого балетмейстера, исходившего в своей постановке из принципов искусства древней Эллады, совершенно преобразила старый и, казалось бы, неинтересный

балет, придав ему новую жизнь. Затем балетмейстерский талант Фокина проявил себя с полной силой в постановке танца «Умирающий Лебедь» на музыку Сен Санса, который был исполнен Павловой на благотворительном вечере в пользу хора Мариинского театра в зале Дворянского Собрания. Это короткое произведение, обессмертившее имя своего хореографа, доказало, чего может достигнуть балетмейстер, если он пользуется классической техникой балета не как самоцелью, а лишь как средством для олицетворения тончайшего поэтического образа. Начало коренной реформы балета, к которой призывал еще в восемнадцатом веке Жан Жорж Новерр, утверждавший, что танец должен быть действенным, осмысленным и эмоциональным, было положено. Пока я находился за границей, Фокин с громадным успехом поставил балеты «Сон в Летнюю Ночь» на музыку Мендельсона, «Виноградная Лоза» на музыку Антона Рубинштейна и «Эвника» на музыку современного композитора Щербачева, в которых он очень удачно проводил борьбу с обветшавшими формами балета, направляя танцы к их первоисточнику — мифологии, к культу пластики, освобождавшему движения тела и подчинявшему танец живым, творческим инстинктам. К тому же времени, что я вернулся из Гейдельберга, имя Фокина как балетмейстера становилось все более популярным. И критика, и публика ясно видели, что он обладает выдающейся индивидуальностью, которой суждено повести балет по путям обновления несколько застоявшегося на месте классицизма. Но все это было лишь подготовкой к его главному творению — «Павильону Армиды». Этот балет блестяще оправдал все возлагавшиеся на Фокина надежды. Бенуа, вдохновленный образами царицы Армиды и крестоносца Ринальдо из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», соединил мотив обольщения Ринальдо Армидой с драматическим сюжетом из эпохи Людовика Четырнадцатого и дал красочную, острую канву для великолепного хореографического представления, иллюстрированного талантливой музыкой Черепнина и поставленного со всей роскошью Императорских театров. Фокинская композиция явилась настоящим новым словом в балетном искусстве. Каждое движение было органически согласовано с музыкой и с логическими необходимостями содержания балета. Балерина не имела преобладающего положения в спектакле, и кордебалет не танцовал в классическом ансамбле, установленном традицией, без того, чтобы это не вызывалось сюжетной и музыкальной необходимостью. Яркие и живописные позы не были ограничены условностью так называемых «пяти позиций». Они отражали душевное состояние действующих лиц, в них чувствовалось движение, которое, в свою очередь, было оправдано и осмыслено, без того, чтобы артисты непременно танцовали лицом в публику. Установленные классической школой жесты пантомимы были отброшены и выражались по

новому в таком разнообразии, что казались превращенными в речь жестов. В каждой мелочи выражалось горячее стремление к животворному обновлению. Исполнение не оставляло желать ничего лучшего: Армиду танцовала Павлова, ее ближайших рабыню и раба Карсавина и Нижинский, только недавно выпущенный из школы и сразу же обративший на себя внимание какой то особенной воздушностью своих «полетов», центральную мужскую роль виконта де-Божанси, преображающегося волшебным обольщением в рыцаря Ринальдо, играл Гердт, и группу характерных танцоров возглавлял выдающийся молодой артист Розай. Спектакль получился удивительный, и по окончании его всем его участникам и особенно Фокину, Черепнину и Бенуа была устроена бурная овация. С этого вечера в истории нашего балета началась новая эра — эра Фокина.

Воспоминания о «Павильоне Армиды» — балете, который я видел незадолго до сдачи последнего государственного экзамена в Университете, отклонили изложение отрывочной хроники моей жизни от самого главного, чем я должен был заняться по окончании экзаменов — от рассказа о моей дипломной работе о Катенине. До сдачи сочинения факультету и получения диплома я не мог предпринять никаких шагов, чтобы начать государственную службу в намеченном мною направлении «вокруг искусства». Из печатных работ, специально посвященных Катенину, имелась только небольшая его биография, написанная много лет тому назад профессором Петуховым. Все остальное надо было воссоздавать, подбирая материал, рассеянный в журналах и газетах Катенинской эпохи, в мемуарах и письмах его современников, в архивах и старых книгах. С этой целью я отправился в библиотеку Академии Наук, где у меня установились самые дружественные отношения вот по какому поводу: покойный мой дядя Скальковский завещал мне всю свою библиотеку и приведение в порядок оставшихся после него бумаг и рукописей. Библиотека была огромная, часть ее находилась в Париже, часть в Петербурге. Охватывала она множество областей: горные и естественные науки, политическую экономию, финансы, государственное право, историю, географию, искусство в разных его видах, преимущественно театр, мемуары и многое другое. Когда книги пришли из Парижа, то вместе с Петербургскими их оказалось несколько тысяч названий. Я решил оставить себе только то, что имело отношение к литературе, искусству, и мемуарам, а все остальное вместе с рукописями пожертвовать Академии Наук. Снесясь с директором Библиотеки академиком Шахматовым и заведующим отделением второго отдела Академии академиком Срезневским, я получил благодарность за пожертвование и согласие на разбор книг и бумаг в помещении самой Академии. Началась моя работа в этом направлении. Неизданных рукописей не оказалось ника-

ких, зато нашелся большой личный архив отца дяди — моего деда — историка А. А. Скальковского. Все это я систематизировал и привел в полный порядок, затем разобрал книги, отделив то, что интересовало меня лично для моей собственной библиотеки. В результате Академия получила очень ценное пожертвование, для которого отвела отдельные шкафы, присвоив им имя Скальковского. Среди книг оказались уники, которых не было даже в Академическом собрании. В знак своей признательности, Академия предложила мне получать бесплатно все интересующие меня Академические издания, а также неограниченную возможность пользоваться ее Библиотекой и право заниматься там даже в неурочное время в вечерние часы, а также по воскресеньям и по праздникам. Поэтому, когда я начал работать над Катениным, то труд мой по поиску материалов был очень облегчен. Я получил в свое распоряжение все нужные мне газеты, журналы и книги интересовавшей меня эпохи и имел возможность брать домой нужный мне материал в неограниченном количестве. С наслаждением вспоминаю длинные часы, которые я проводил в тишине Академической Библиотеки. На книжных, журнальных и газетных полках мне позволяли рыться без помощи библиотекарей, совершенно самостоятельно. Больше всего любил я бывать там в праздничные дни, когда кругом не было ни души. На мой звонок с улицы дежурный сторож открывал мне помещение, затем запирал меня там на ключ и потом, по моему звонку, приходил и выпускал меня обратно. Так проработал я несколько месяцев, занимаясь очень усердно, отдавая этому все свое время и даже почти совершенно не посещая театров. Когда мое сочинение было закончено, то я представил его на суд профессору Бороздину, который обещал мне прочесть его в самый короткий срок, назначив мне свидание для выяснения результатов 5 июля 1908 г. Помню до сих пор мою поездку в этот день из Териок в Петербург. Явившись на квартиру моего профессора, я узнал, что его нет дома, но для меня был оставлен конверт, в котором лежала моя рукопись с радостной пометкой «Весьма удовлетворительно», что равнялось высшему баллу пять. Теперь я мог считать себя обладателем диплома первой степени, потому что представление сочинения в университетскую канцелярию для регистрации вместе с зачетной книжкой о сдаче экзаменов было простой формальностью. Диплом я должен был получить несколько месяцев спустя из канцелярии Петербургского Учебного Округа. 5 июля был день моих имянин, и вместо подарка отец предложил мне издать мою работу книгой, на что я, конечно, с благодарностью согласился. Ранней осенью меня ждал призыв на военную службу, или вернее предстояло сперва освидетельствование в Воинском Присутствии, годен ли я к отбытию воинской повинности? В ожидании этого, я стал подготовлять к печати своего «Катенина» сдав его в прекрасную типографию «Сириус», где, между

прочим, печатался замечательный журнал «Старые Годы», задачей которого являлось восстановить и возродить к жизни знание, опыт, вкус и любовное, проникновенное уважение к старине. Заведывающий этой типогдафией отличался большим вкусом, и его советы в смысле выбора формата книжки, шрифта, бумаги и цвета обложки были для меня неоценимы. Громадное удовольствие доставляло мне чтение корректур и правка их. Даже самый вид корректурных гранок и запах свежей типографской краски мне нравился. Книжка вышла в свет под заглавием: «Павел Александрович Катенин. Литературные Материалы». Я разослал ее для отзыва в главнейшие журналы и газеты, сдал экземпляры на продажу в книжные магазины и гордо почувствовал себя полноправным «автором», произведение которого выпущено на книжный рынок. Вскоре начали появляться отзывы. Первый вышел в газете «Русь». Он был краток и убийственен для меня. Желчный критик даже не называл меня автором, а «сочинителем» и заявлял, что книжка моя никому и ни для кого не пригодится. Статья не была подписана, но знакомый мне историк литературы А. А. Чебышев позвонил мне по телефону, сказал что автором статьи является известный Пушкинист Н. О. Лернер и, желая меня утешить, пояснил, что Лернер известен тем, что он «разносил» молодых, начинающих авторов, получая от этого повидимому особое удовольствие. Очень было мне странно прочесть несколько месяцев спустя статью, на этот раз подписанную, того же Лернера в журнале «Вестник Европы», где, давая обзор новых книг по истории литературы, он рекомендовал мою книжку, как необходимое пособие при изучении литературы Александровской и Николаевской эпох. Я и сам знал, что работа моя полна недостатков и упущений, понятных при моей неопытности, но уж тот факт, что она была одобрена Университетским Факультетом, как научное дипломное сочинение, говорил за то, что не все в ней было уж так плохо. Вскоре появился сериозный научный разбор моего «Катенина»: профессор Пиксанов сделал о нем доклад в Русском Неофилологическом Обществе при Петербургском Университете. Он указал на ряд моих недочетов и ошибок, на спорность некоторых выводов, но в то же время отметил несомненную пользу и достоинства книжки, заполнившей определенный пробел в истории русской литературы. Доклад его был напечатан в «Известиях Академии Наук». В результате я был избран в члены Русского Неофилологического Общества. Вскоре вышел ряд других отзывов о «Катенине», все они были очень благоприятны, и книжка вскоре была распродана. Очередной моей литературной работой стала обработка собранного за несколько лет библиографического материала литературы о Гоголе для опубликования этого труда в «Известиях Академии Наук».

Призыв мой к отбытию воинской повинности кончился тем, что я был для военной службы забракован и получил так называе-

мый «белый билет». Вскоре после этого я поступил на государственную службу в Министерство Императорского Двора. Мое давнишнее стремление попасть в Дирекцию Императорских театров не осуществилось, т. к. не было свободных вакансий, и кроме того директор театров В. А. Теляковский, с которым у меня впоследствии установились самые добрые отношения, не проявил особого желания видеть меня в составе своих служащих. Как он выразился при первом моем появлении в его кабинете, я представлялся ему больше «балетоманом и писателем по театру», чем чиновником. Однако, так или иначе, но я связал свою судьбу с учреждением, имевшим, между другими своими функциями, высшее хозяйственное и материальное наблюдение за Императорскими театрами, поступив в Кабинет Его Величества. Основанный Петром Великим, Кабинет Его Величества составлял, так сказать, Министерство Финансов придворного ведомства. За исключением Императорских Уделов, представлявших самостоятельное Главное Управление, все многочисленные отрасли Министерства Двора, состояли под наблюдением Кабинета. Кроме того, в виду отсутствия должности Товарища Министра Двора, заместителем Министра являлся Управляющий Кабинетом, имевший личный доклад у Государя. Кабинет помещался в колонном флигеле Аничковского Дворца, разделяя это помещение с Контролем Министерства Двора, с которым он работал в постоянном контакте. Тут же находилась Касса Министерства Двора, из которой служащие получали жалованье и куда поступали сборы из всех театральных касс и прочие доходы ведомства. В Кассе этой, между прочим, можно было встретить всех артистов Императорских театров, получавших жалованье в отдельные дни для драматической, оперной и балетной трупп. Я был определен в ту часть Кабинета, которая занималась делами театров, музеев, Академии Художеств и других установлений ведомства, связанных с искусством. Это дало мне возможность быть в непосредственном общении с учреждениями, всегда меня интересовавшими. По делам службы мне приходилось встречаться со многими сценическими и художественными деятелями. Так я впервые познакомился с работавшими в наших театрах художниками Головиным, Коровиным, кн. Шервашидзе, Стеллецким, Аллегри, с драматургами, композиторами, музыкантами, актерами, режиссерами, и со служащими театральной дирекции, Эрмитажа, Музея Александра Третьего, Академии Художеств, Придворного Оркестра и др. Установились самые дружественные отношения с театральной администрацией, благодаря чему я смог покупать билеты вне всяких очередей у кассы на любой спектакль, включая те, на которые места рвались с боя. Так как служба моя начиналась в 11 часов утра и кончалась в 5 часов вечера, то в моем распоряжении оставалось не мало времени не только на посещение театров и концертов, но и на литературную работу. Мой библиографический

труд литературы о Гоголе я приурочил к столетию со дня рождения Гоголя. Он явился прямым продолжением работ других библиографов, доведенных до 1900 года, был напечатан в Академических Известиях и затем выпущен отдельной книжкой, как пособие по изучению русской литературы.

Мои чисто служебные занятия, состоявшие в ведении официальной переписки рутинного характера, начали разнообразиться более живым делом: чиновник особых поручений при управляющем Кабинетом генерале Е. Н. Волкове К. Н. Чернышев стал по служебным делам сопровождать Вдовствующую Императрицу Марию Федоровну в ее периодических поездках в Данию и Англию, где жили ее родные, и я начал в его отсутствие исполнять его обязанности при Волкове. Работа эта заключалась в том, что я нес дежурство в кабинете, примыкавшем к кабинету управляющего, и исполнял многочисленные функции как секретарского, так и административно-распорядительного характера. Невольно пришлось входить во все многосложные вопросы, подлежащие ведению управляющего. Таким путем мне довелось познакомиться не только с начальниками каждой отдельной отрасли Министерства Двора, бывавшими по служебным делам у Волкова, но и со множеством людей совершенно различных званий, положений и профессий, появлявшихся в нашей приемной. Прежде, чем попасть к управляющему, каждый должен был сперва пройти через встречу со мной. Помнится, что меня очень позабавила первая служебная встреча с Теляковским, который, придя в мой кабинет, сказал, что ему очень приятно видеть меня, так сказать, «у дел». Как далеко это было от того холодного приема, который он, сравнительно не так давно, оказал мне в своем кабинете! В приемной у Волкова я познакомился со множеством артистов и деятелей искусства, нередко обращавшихся к нему по делам материального или иного характера и неизменно встречавших в управляющем Кабинетом не важного сановника, а всегда простого, любезного и крайне отзывчивого человека ко всему и ко всем, связанным с искусством. Он был страстным любителем искусства и любой вопрос, соприкасавшийся с искусством — а их в Министерстве Двора в связи с театрами, музеями, Академией Художеств и пр. было не мало — встречал в его лице самого горячего друга и заступника. Как ближайшему помощнику Министра Двора управляющему Кабинетом полагалось казенное место во втором ряду партера во всех Императорских театрах. Волков никогда не пользовался им исключительно для себя, а всегда охотно давал его своим помощникам и служащим. Каждую субботу ему присылался из театральной Дирекции репертуар спектаклей Александринского, Мариинского и Михайловского театров на предстоящую неделю. Он отмечал на нем заранее те спектакли, на которые собирался идти сам, а все остальное распределялось между служащими. Преимущественное

право на место принадлежало двум его помощникам и чиновнику особых поручений, который распределял билеты. Шедшее в театр лицо получало специальную карточку, на которой было напечатано «Кресло Управляющего Кабинетом Его Величества» и был обозначен театр. Чиновник особых поручений проставлял дату представления и штемпель управляющего. Благодаря этому я смог теперь ходить в театры гораздо чаще, чем раньше, не заботясь о том, чтобы доставать билет в кассе. Если спектакль отличался особым интересом, и Е. Н. Волков шел на него сам, то я всегда имел право купить билет через театральную контору, из того специального запаса, который заведывающий кассами держал вне общей продажи, а иногда мне предоставляли одно из казенных мест, бывших в распоряжении дирекции. Доступ в Императорские театры стал для меня совершенно легким, и я бывал не менее трех-четырех раз в неделю на спектаклях, меня интересовавших. Кроме того, я начал получать приглашения на все генеральные репетиции. Одним словом, я стал в театрах своим человеком.

5.

Среди заслуживавших внимания театральных дел того времени нельзя не отметить крупной реформы с «Ежегодником Императорских театров». Это официальное издание, выходившее раз в год в виде иллюстрированной летописи жизни Императорских театров Петербурга и Москвы, с тремя книжками приложений, посвященными историческим исследованиям и мемуарам, всегда представляло большой интерес для историков. Театральная дирекция могла с полным правом гордиться тем, что обладала изданием, подобного которому не было ни в одной стране, имевшей придворные или государственные театры. За исключениеме одного года, когда редактором был С. П. Дягилев, оно отличалось некоторой академической сухостью и не имело широкого распространения, несмотря на общедоступность своей цены. Теперь «Ежегодник» превратился в журнал с более обширной программой, отвечавшей современным запросам и требованиям не только театрального, но и других искусств. Новым редактором был приглашен историк театра бар. Н. В. Дризен, и под его руководством журнал, хотя и продолжавший именоваться «Ежегодником», стал выходить 7-8 раз в год. Дризен окружил себя совершенно новыми сотрудниками, в число которых входили и профессора-академики, и передовая молодежь из тех, кто группировался вокруг журнала «Аполлон», редактором которого состоял С. К. Маковский. Попал в сотрудники и я и стал работать в отделе библиографии, давая обзоры новых русских и иностранных книг по театру и музыке. Дризен стал устраивать у себя дома собрания, происходившие каждую среду и объединявшие сотрудников его журнала и разных других деятелей литературы и искусства. Среди посетителей я припоминаю А. Ф. Кони, академиков Н. А. Котляревского и П. О. Морозова, профессора Ф. Д. Батюшкова, кн. С. М. Волконского, Н. Н. Евреинова, В. Э. Мейерхольда, Вячеслава Иванова, Петра Потемкина, С. К. Маковского, бар. Н. Н. Врангеля, В. В. Розанова, Н. М. Минского, Ф. К. Сологуба, М. В. Добужинского, С. С. Прокофьева, Зою Лодий, В. Г. Каратыгина, М. Г. Савину, Вл. И. Немировича-Данченко, многих Петербургских актеров, певцов и певиц, поэтов и музыкантов. Начинался вечер обыкновенно с того, что кто нибудь из присутствовавших читал доклад на какую нибудь театральную или художественную тему, затем пили чай, пиво, закусывали, а после шел обмен мнений на затронутую тему. Атмосфера была самая приятная, каждый чувствовал себя непринужденно и свободно. Много интересного довелось мне услышать в этом Дризеновском

кружке: Кони читал свои воспоминания о Гончарове, Немирович-Данченко прочел по рукописи еще нигде не напечатанный «Живой Труп» Толстого, Волконский говорил об актерской технике и читал свои критические статьи о театре, печатавшиеся потом в «Аполлоне», Евреинов выступал с лекцией на модную тогда тему: «Нагота на сцене», Прокофьев играл свои новые композиции, Зоя Лодий — эта несравненная камерная певица — выступала с большим репертуаром романсов и песен, Вячеслав Иванов и Розанов спорили на разные философские темы. Другие вечера подобного характера бывали в уютной редакции журнала «Аполлон», помещавшегося на Мойке во дворе того дома, где находился знаменитый когда то ресторан Донона. Здесь сходились сотрудники и так называемые «Друзья Аполлона», чтобы послушать поэтов, критиков и камерную музыку самого высокого вкуса и качества. В большом и мрачного вида доме на Литейном, принадлежавшем раньше маркизе де-Шаво, а позднее кн. Н. Ф. Юсупову, том самом, где по преданию жила Пушкинская Пиковая Дама — кн. Голицына, открылся Театральный Клуб, где сходилась вся литературно-театральная богема. Тут, между прочим, я был свидетелем рождения интереснейшего театра сатиры «Кривое Зеркало».

Близость моя к редакционной группе журнала «Старые Годы» привела меня к тесному слиянию с кружком историков искусства, художников и любителей искусства не профессиональных, у которых явилась счастливая мысль образовать «Общество Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины». В России не было специального органа, который ведал бы этими вопросами. Участь многих бесценных памятников древности — церквей, монастырей, казенных, общественных и частных зданий, внешний вид улиц и площадей, монументов, оград и много другого, созданного творческим гением больших мастеров строительства, была предоставлена на волю судеб. От усмотрения лиц и учреждений, большей частью в вопросах искусства совершенно некомпетентных или к ним позорно равнодушных, зависела их участь. Талантливые искусствоведы и писатели бар. Н. Н. Врангель, С. К. Маковский и В. А. Верещагин, художники Александр Бенуа и Н. К. Рерих и ряд видных архитекторов и любителей искусства прошлого организовали вышеупомянутое Общество. Был выбран Совет в следующем составе: председатель Великий Князь Николай Михайлович, известный своими учеными исследованиями по истории и искусству, товарищи председателя А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих и Е. Н. Волков, членами Совета несколько сведующих в вопросах искусства профессионалов и любителей, и секретари бар. Н. Н. Врангель и я. В задачи Общества, просветительные и реставрационные, входила широкая пропаганда идей любви к ис-

кусству и его старине путем устройства открытых собраний с чтением докладов, публичных лекций, выставок, спектаклей, а также энергичное наблюдение за тем, чтобы интересы Общества не нарушались. В короткий срок в одном Петербурге в члены Общества вступило несколько сот человек. Кроме того в разных провинциальных центрах были сформированы отделения Общества, через которые установлена связь с местными историками и археологами. Управление делами Общества было вверено Совету, который распределил работу так: под общим наблюдением Великого Князя Николая Михайловича административными функциями ведал Е. Н. Волков, научно-художественная часть была в руках бар. Врангеля, а общее делопроизводство и всю переписку вел я. Раз в неделю собирался Совет под председательством Волкова и коллективно обсуждались текущие дела и принимались решения. Мы вступали в переговоры и переписку с министрами, главными управлениями, департаментами, губернаторами, градоначальниками, городскими головами, архиереями и частными лицами и горячо отстаивали наши задачи. Каких только дел не приходилось нам решать! За давностью лет многое ушло теперь из памяти, однако несколько ярких примеров выплывают, все-таки, из забвения. Первыми нашими мероприятиями была полная регистрация художественных памятников Петербурга и Петербургской губернии, реставрация в Петербургском храме Св. Пантелеймона икон знаменитых Петровских иконописцев Никитина, Мичурина и Квашнина, ремонт замечательного обелиска в Румянцевском сквере на Васильевском острове и учреждение комиссий, со специально отпущенными для этого средствами по реставрации храма Св. Василия Блаженного в Москве, древнего Ферапонтова монастыря в Новогородской губернии и бывшего дворца гетмана Разумовского в Батурине Черниговской губернии. Благодаря нашим усердным заботам сохранилась в своей неприкосновенности величавая пустынность Дворцовой площади в Петербурге, которую чуть не погубило алчное рвение бездарного придворного архитектора Мельцера. Пользуясь благосклонностью к себе Министра Двора, он добился согласия последнего на постройку вокруг Александровской колонны громадной решетки, рисунок которой был самого пошлого вкуса. Министр гр. Фредерикс, не слишком хорошо разбиравшийся в вопросах искусства, рисунок этот утвердил и уже готовил доклад Государю для Высочайшего утверждения. К счастью, Волков во время об этом узнал и от лица нашего Общества похоронил план Мельцера. Таким же образом удалось приостановить перекраску здания Министерства Внутренних Дел, которая совершенно испортила бы цельность ансамбля всей Театральной улицы, стилем и цветом связанного с Александринским театром и другими зданиями на той же улице

единого плана гениального зодчего Росси. Чудесная решетка, огораживавшая сад на Казанской улице возле Казанского собора и принадлежавшая творчеству строителя собора Воронихина, много лет была закрыта какими то ничтожными павильонами. Мы выхлопотали уничтожение этих павильонов и открытие решетки. Замечательное произведение искусства — Триумфальные Ворота в Иркутске, воздвигнутые при Александре Первом, пришли в ветхость и, по постановлению городской думы, были назначены к разрушению. Благодаря нашим ходатайствам, ворота были не только спасены, но та же самая управа ассигновала на их реставрацию пять тысяч рублей. В Ростове Великом, знаменитом звоном своих церковных колоколов, самый древний и самый замечательный по звону колокол, по прозванию «Козел», дал трещину и был предназначен к сплаву. Наш местный представитель А. А. Титов, известный знаток Ростовской старины, поднял тревогу, дал знать нашему Совету, и вандализм был приостановлен: колокол реставрировали и восстановили его звон, хорошо знакомый многим любителям церковной древности. Подобных явлений было великое множество, и наше Общество действовало всегда очень настойчиво и энергично. Высокое положение нашего председателя, служебные связи Волкова, научный и художественный авторитет Бенуа, Рериха и бар. Врангеля очень облегчали нашу деятельность. Не будет преувеличением сказать, что, не имея правительственных функций, Общество фактически являлось чем то вроде полуофициального учреждения, стоявшего на страже интересов искусства и зорко следившего за их нарушениями. Газеты и журналы оказывали нам самое широкое содействие, неизменно давая в своей художественной хронике интересные сведения о нашей деятельности, и мы всегда могли рассчитывать на их помощь, если нужно было провести ту или иную кампанию в прессе.

Работа в Обществе очень сблизила меня с Волковым, которого я раньше знал лишь как моего высшего начальника по Кабинету Его Величества. Трудно было найти человека более подходящего для заведывания делами Общества, чем был он. Хотя сам он острил по поводу себя и говорил, что его образование ограничилось «лошадиной академией» (он окончил Николаевское Кавалерийское Училище), тем не менее его знаниям по искусству, беспредельной любви к нему и отличному вкусу мог позавидовать любой профессионал. Кроме того, он был превосходным и энергичным администратором, отличался широтой и независимостью взглядов, мог очень талантливо говорить и писать и умел замечательно вести заседания и собрания. Я уже говорил о том, что в Министерстве Двора, тесно связанном со многими вопросами искусства, вопросы эти всегда находили в лице Волкова близкого друга. Если бы в табели о рангах бывшей Российской Импе-

рии существовал чин «генерала от искусства», то Е. Н. Волков должен был бы иметь этот чин вместо своего — генерал-лейтенанта гвардейской кавалерии. Общество не имело своего помещения. Поэтому Совет собирался на квартире у Волкова, а вся переписка и дела хранились у меня, и на мой адрес шла вся корреспонденция. Для очередных открытых собраний членов Общества и их гостей, на которых делались научные доклады и популярные сообщения по вопросам художественной старины и разным отраслям искусства, нам предоставляли свои помещения Кружок Любителей Русских Изящных Изданий и Общество Поощрения Художеств. Стремясь придавать таким собраниям как можно больше интереса, мы привлекали в качестве докладчиков людей с крупными научными и художественными именами, и у нас выступали академики, профессора, писатели, художники, археологи, артисты и самые разнообразные деятели искусства и литературы. После докладов шел оживленный обмен мнений.

Жизнь искусства в Петербурге била в это время полным ключом. Было столько интересного и значительного! Время летело слишком быстро, хотелось, чтобы оно тянулось медленнее и чтобы сутки длились бы больше, чем двадцать четыре часа...

Мое увлечение театром всегда шло рядом с любовью к музыке, и потому, вспоминая свою театральную жизнь, я не могу не упомянуть о том, что делалось в области музыкальной. Тут большим событием было возвращение из-за границы после довольно долгого отсутствия Скрябина и первое исполнение его грандиозной «Поэмы Экстаза». Сейчас это монументальное симфоническое произведение не вызывает уже никаких споров и доступно пониманию среднего посетителя сериозных концертов. Но тогда какие страсти возгорались из-за его оценки! Середины не было: или жестоко бранили, или восторгались без удержу. Мое первое впечатление было захватывающее, и я примкнул к тем, что провозгласили Скрябина самым крупным выразителем новой музыки нашего времени. Не малую роль в поднятии интереса к новейшим музыкальным произведениям современных русских и иностранных композиторов передового направления сыграли камерные концерты, которые шли регулярно, раз в месяц между октябрем и апрелем, под наименованием «Вечера Современной Музыки». Здесь исполнялись композиции, в которых авторы смело шли по пути новых форм и не боялись порывать с установленными каноническими законами классицизма и романтизма. Концерты эти очень способствовали тому, что впервые обратили на себя внимание ранние сочинения молодого Прокофьева. Усердным и пламенным проповедником творчества «музыкальных радикалов» был критик В. Г. Каратыгин, писавший в журнале «Музыкальный Современник» и в газете «Речь». Очень деятельным пропагандистом современной музыки были симфонические и камерные концерты,

организованные А. И. Зилоти, которые чередовались с концертами Русского Музыкального Общества. Программы последнего страдали избытком консерватизма и все меньше посещались публикой, которая отдавала явное предпочтение живым и интересным концертам Зилоти. Его неостывающей энергии мы были обязаны первым исполнением не только всех крупных творений Скрябина, Рахманинова, Лядова, Глазунова, Метнера, Сергея Танеева, но и выдающихся новинок Запада. Благодаря ему мы знакомились, иногда прямо с рукописей, с произведениями Дебюсси, Равеля, Поля Дюка, Рожэ Дюкаса, Рихарда Штрауса, Макса Регера, Эльгара, Энеско, Альбениса и мн. др. Не забывал он и классиков, и новейшие композиторы отлично уживались на его программах вместе с Гайдном, Вивальди, Бахом, Моцартом, Бетховеном, Берлиозом, Листом, Чайковским, Римским-Корсаковым, Бородиным, Балакиревым. Кроме того, не мало места отводилось Вагнеру. Так, например, был исполнен целиком второй акт «Парсифаля», тогда еще не разрешенного к представлению на наших сценах. Солистами на этих концертах выступали самые блестящие артисты: Рахманинов, Гофман, сам Зилоти, Исайи, Казальс, Ауэр, Шаляпин, Собинов, Литвин, Черкасская. Рахманинову вообще уделялось много места и как пианисту, и как композитору, а иногда и как дирижеру. На одном из этих концертов Петербуржцы впервые услышали молодую московскую певицу Н. П. Кошиц, которая сразу же захватила слушателей глубоко прочувствованной тонкостью своего таланта. Последовавшие затем ее выступления на камерных вечерах Зилоти под аккомпанимент Рахманинова только подтвердили правильность первого впечатления и доказали, что и ее редчайшей красоты голос, и проникновенная артистичность исполняемого произведения дают ей право занять выдающееся место в русском вокальном искусстве. В романсах Рахманинова аккомпанимент имеет не меньше значения, чем партия голоса. Нужно ли говорить о том, с каким совершенством исполнялся этот аккомпанимент самим композитором. Совместные выступления Рахманинова и Кошиц были одними из тех праздников музыкального искусства, забыть которые невозможно. Постоянным дирижером концертов Зилоти был он сам, но он кроме того всегда приглашал самых лучших дирижеров в качестве гастролеров, как Никиш, Менгельберг, Моттль. Многих дирижеров пришлось мне слышать, но никто и никогда не производил на меня такого глубокого впечатления как Артур Никиш. Он по полному праву считался лучшим исполнителем музыки Чайковского, чем заслужил громадную любовь русской публики. У него был неиссякаемый поток глубочайшего чувства — великой искренности, беспредельной радости, безмерной скорби. Он так ясно внушал музыкантам свои намерения и понимание исполняемого, что каждый оркестрант

давал лучшее, на что он был способен. Он точно гипнотизировал и оркестр, и публику, причем в его манере дирижировать не было ни малейшей позы, утрировки движений — того, чем теперь страдают многие даже очень хорошие дирижеры. В нем все было благородно, стройно, гармонично, включая его наружность.

Интересуясь всем новым в наиболее ярких его проявлениях, Зилоти не прошел мимо модной тогда мелодекламации и в этом искусстве «второго сорта» сумел найти наилучший его образец и дать ему талантливое толкование. В. Ф. Комиссаржевская прочла стихотворения в прозе Тургенева «Как хороши, как свежи были рози», «Лазурное Царство» и «Нимфы» на музыку Аренского под аккомпанимент симфонического оркестра. Публика отнеслась к этому чтению с восторгом. Удивительный текст Тургенева, иллюстрированный поэтичной, искренней музыкой Аренского, вдохновенность исполнения Комиссаржевской, ее голос, напоминавший звук драгоценной скрипки, все это буквально наэлектризовало зал Дворянского Собрания, переполненный до отказа. Овациям любимой артистке не было конца, и все мы — слушатели разошлись глубоко взволнованные.

Вспоминая об удивительном выступлении Комиссаржевской, я невольно уношусь памятью в другой замечательный вечер, когда я увидел на сцене Элеонору Дузэ. Это был ее последний приезд в Россию, после многих других ее выступлений в Петербурге, где публика ее боготворила. В нашем доме одно ее имя вызывало преклонение. Родители мои были горячими почитателями ее таланта и хорошо знали ее лично. Отец мой подружился с ней с самого первого ее приезда, когда он оказал ей очень удачную врачебную помощь накануне открытия ее гастролей и тем самым предотвратил срыв торжественной премьеры, за что она навсегда осталась ему признательной. Я попал на спектакль «Дамы с Камельями». Дузэ была уже далеко немолода и, несмотря на это, не прибегала к гриму. Но какое имело значение, что волосы ее были полуседые, или что наружностью она не походила на красавицу Маргариту Готьэ, когда она жила на сцене самыми настоящими чувствами охваченной любовью молодости. Ее немолодое лицо передавало правду жизни и преображалось, ее удивительные глаза отражали жизнь ее пламенного сердца. Игра ее настолько захватывала своей чуткой правдивостью, что заставляла забывать все остальное. В одном слове она выражала целый ряд переживаний. Когда в игорном доме Арман швырял ей в лицо деньги, она четыре раза произносила одно только имя «Армандо»! И всякий раз в ее голосе звучало иное чувство: удивление, ужас, мольба о жалости, отчаяние... Ее искусство переживания было доведено до высшей степени совершенства. Никто, как она, не владел такой тайной выразительности рук. Отличавшиеся редкой

красотой, они словно отражали то, чем была наполнена ее душа. Когда она касалась рукой букета камелий, полученных от Армана, то в этом прикосновении как будто слышались нежные слова глубокого чувства. Невозможно забыть, как в последнем действии, в сцене чтения письма Армана, она читала только первые его строки, а затем, закрыв глаза, повторяла наизусть каждое дорогое слово всего письма...

Не мало волнения вызвала в художественных кругах история с несостоявшейся постановкой «Саломеи» Оскара Уайльда в театре Комиссаржевской в режиссуре Евреинова и с декорацией и костюмами художника Калмыкова. Было множество затруднений с цензурой. Комиссаржевская все их преодолела, истратила много денег на постановку, и, все-таки, в последнюю минуту спектакль был запрещен. Я стоял тогда в большой толпе в вестибюле на Офицерской и ждал. Публика все не теряла надежды, что градоначальник снимет запрещение. Но давление со стороны духовной цензуры было чересчур сильным, чтобы его преодолеть самому градоначальнику, не видевшему ничего предосудительного в том, чтобы Иоанн Креститель был показан на сцене. Воздух был словно насыщен электричеством. Так и пришлось всем разойтись, спектакля не увидев.

Стремления театра Комиссаржевской к новым творческим методам, новым приемам игры, все возраставшее влияние на театральное искусство Московского Художественного театра, отводившего актеру, художнику, режиссеру новое место во всей системе организации спектакля, поиски новой выразительности на сцене — все это не могло не отразиться и на Императорских театрах. В Александринском и Мариинском театрах все больше и больше начало пробиваться биение пульса новой жизни. Роль режиссера и художника стала получать очень крупное значение; в постановках проводилась единая художественная воля. Не мало содействовало всему этому приглашение на Императорскую сцену В. Э. Мейерхольда в качестве режиссера драматических и оперных спектаклей. После недолгого пребывания в Художественном театре и собственной антрепризы в провинции, Мейерхольд стал главным руководителем театра Комиссаржевской. Очень интересная его деятельность там закончилась, однако, полным расхождением с Комиссаржевской, в результате чего он нажил себе много идейных врагов, в то же время приобретя не мало почитателей своего бесспорного таланта. Имя его не переставало сходить со страниц печати, где его большей частью ругали. Особенно старались бульварные «Петербургская Газета» и «Петербургский Листок». Теляковский не без цинизма заявил, что мало знаком с деятельностью Мейерхольда, но что если его уж так сильно бранят, то, наверное, в нем есть что нибудь интересное. А потому нужно при-

влечь его к работе на Императорской сцене, которая может позволить себе роскошь производить эксперименты. Подобное заявление было довольно неожиданным для директора Императорских театров. Но рассчет оказался правильным, и Теляковский проявил административную чуткость и мудрость, пригласив Мейерхольда на службу: он был именно тем человеком, в котором казенные театры нуждались. Превосходно знающий музыку и в то же время воспитанный в атмосфере художественного реализма, искавший новых форм наибольшей театральной выразительности, Мейерхольд призван был внести в академическую атмосферу Александринского и Мариинского театров свежую, животворящую струю. Большая часть старшего поколения драматических актеров присматривалась, не доверяла, прислушивалась, выжидала. Известен рассказ про Варламова, который сказал Мейерхольду: «Что, батюшка, все стерелизуешь! Ну, стерелизуй, стерелизуй»... Здесь, разумеется, было незамысловатое подтрунивание над модным тогда в театральном деле выражением «стилизация». Молодежь в драме была настроена радостно. В опере отношение к новому пришельцу было единодушно удовлетворенным. Так или иначе, но результаты были положительные: стоячая вода всколыхнулась.

Александринский театр впервые познакомился с Мейерхольдом осенью 1908 года в пьесе Кнута Гамсуна «У Врат Царства», в которой он и режиссировал, и играл главную роль философа Карено. Оба дебюта, и режиссерский, и актерский, были малоудачны и бледны. Но спектакль этот, тем не менее, оказался знаменатльным для развития нового союза «Головин-Мейерхольд», давшего потом длинную серию их совместных работ. В пьесе Гамсуна Мейерхольд впервые творчески встретился с А. Я. Головиным. Этот удивительныий художник словно ждал режиссера, который своим толкованием пьес смог бы увлекать его творческую фантазию. Мейерхольд оказался этим режиссером.

Оставляя пока в стороне замечательные сценические композиции Мейерхольда-Головина в драме, я должен раньше отметить первую крупную победу Мейерхольда в опере: его постановку оперы «Тристан и Изольда», осуществленную им с другим художником группы «Мир Искусства» — кн. А. К. Шервашидзе в стиле средневековых миниатюр XIII века. Музыкальная часть спектакля была доведена до полного совершенства: Изольду пела Литвин (а потом Черкасская), Тристана Ершов, Короля Марка Касторский и Брангену Николаева, дирижировал Направник. Мне посчастливилось попасть также и на тот спектакль, когда дирижировал Феликс Моттль — этот несравненный мастер в толковании Вагнеровской музыки. В тот вечер был бенефис оркестра, и выступление Моттля явилось особой данью внимания высоким художественным достоинствам артистов оркестра. Режиссура Мейерхольда вполне

отвечала музыкальной высоте представления: весь сценический замысел был целиком подчинен требованиям музыки. Мизансцены и группировки были великолепны, замедленность движений и статуарность поз соответствовали сложным душевным состояниям действующих лиц, пластически и гармонически рисунок был слит в одно целое. Несмотря на страстные споры, развернувшиеся вокруг спектакля, подавляющее большинство сошлось на том, что в первый раз в оперном театре достигнута была такая образцовая гармоничная стройность и строгость исполнения.

Вагнер все больше привлекал широкую публику. Его «Кольцо Нибелунгов» было, наконец, включено в постоянный репертуар второй, третьей, пятой и шестой недель Великого Поста (на первой, четвертой и седьмой неделях Поста театры были закрыты согласно обычаю, установленному Церковью). Было введено четыре абонемента, причем в каждом абонементе шли по порядку, один вечер за другим, «Золото Рейна», «Валькирия«, «Зигфрид», и «Гибель Богов». Я имел место в первом абонементе, но старался бывать и на спектаклях других абонементов. Вагнеристы ходили в театр, как в церковь, никто не опаздывал, слушали серьезно и сосредоточенно, у многих в руках были клавиры или партитуры. Любимцем публики неизменно являлся Ершов — идеальный Зигфрид, голос которого и взволнованная темпераментность как нельзя больше подходили к героике Вагнеровского эпоса. Фелия Литвин появлялась в этих спектаклях только изредка, как гастролерша, от времени до времени наезжая в Петербург из Парижа, где она имела постоянный ангажемент. Лучшей Брунгильдой из постоянного состава труппы Мариинского театра была Черкасская, тонкая, вдумчивая артистка-художница и замечательная певица, чудесной Зиглиндой была Больска и высоко-художественными исполнителями ролей Вотана — Касторский, Альбериха — Тартаков и Мимэ — Давыдов.

Параллельно с освежением дела в опере шли новые достижения и в балете. После блестящего начала в «Павильоне Армиды» творчество Фокина продолжало развиваться и вылилось в настоящем шедёвре — в его постановке Половецких плясок в возобновленной опере «Князь Игорь». По мере того, как шли репетиции режиссера Мельникова с оперными артистами, Фокин готовил свою балетную часть, и среди посвященных в театральные дела людей было известно, что русскую хореографию ждет настоящее откровение. Я был на одной из Фокинских репетиций, происходивших в зале балетного училища, и с нетерпением ждал премьеры, или, вернее, генеральной репетиции, которая должна была идти, как спектакль, и на которую я имел приглашение. Наконец, настал знаменательный день: зал Мариинского театра был переполнен специальными зрителями: артисты, режиссеры, писатели, худож-

ники, музыканты, театральные служащие — все были в приподнятом состоянии ожидания события. С первых же звуков увертюры под управлением Ф. М. Блуменфельда и по мере развития хода оперы, исполнявшейся лучшими силами Мариинского театра и с большим вкусом и знанием дела поставленной Мельниковым в чудесных декорациях Коровина и Головина, рос большой успех. Но все это оказалось незначительным и второстепенным в сравнении с той овацией, которой разразился зрительный зал после того, как закончилась картина Половецкого стана! Все были потрясены стихийной страстностью и быстротой движений, сочетавшихся с классической дисциплиной старого балета. Когда вся эта дикая и в то же время стройно-живописная масса воинов, рабынь, мальчиков, с охваченным экстазным вдохновением блестящим танцовщиком Больмом во главе, в финальном аккорде понеслась на рампу и в последнюю минуту замерла, казалось, что зрительный зал рухнет от громовых рукоплесканий и восторженных криков. Я не помню, чтобы Мариинский театр когда бы то ни было был свидетелем такого шумного восторга, особенно во время генеральной репетиции, обыкновенно протекавшей в обстановке известной сухости. Публику генеральных репетиций расшевелить нелегко: большинство профессионалов отличается скептицизмом и, как известно, воспламеняется с трудом. На этот раз, однако, картина была иная, и все настойчиво требовали повторения плясок. Пришлось танцы, длившиеся минут двадцать, биссировать. Торжество Фокина было полное и, после триумфальной премьеры «Князя Игоря», творчество хореографа-реформатора было провозглашено эпохой возрождения балета.

Скоро мне пришлось съездить по служебным делам в Москву. Поездка эта, к великому моему удовольствию, обеспечила мне возможность побывать в Художественном театре. Во время последних его гастролей в Петербурге я видел «Ревизора», «У Врат Царства» и «Синюю Птицу». «Ревизор» оставил меня холодным: бытовая сторона спектакля, излишнее нагромождение натуралистических деталей как то отодвинули самое главное — неувядаемую остроту фабулы и образов Гоголя, гораздо, на мой взгляд, ярче оттененную в постановке Александринского театра, в которой прекрасные актеры играли, «не мудрствуя лукаво». Зато необычайная психологическая тонкость и правдивость игры Качалова и Лилиной в пьесе «У Врат Царства», засушенной в Александринском театре Мейерхольдом, совершенно преобразила произведение Гамсуна, подняв его до тех высот, которых оно заслуживало. В «Синей Птице» мечтательная сказочность режиссерской фантазии Станиславского развернулась с полным блеском и на фоне несравненной музыки Ильи Саца уносила восхищенных зри-

телей в прекрасный мир вымысла и чистой, детской мечты, претворенный в пьесу Метерлинком.

Москвы я почти не знал, впечатления были лишь мимолетные во время коротких проездов через нее. На этот раз у меня было больше времени с ней познакомиться. Своеобразная, ни с чем несравнимая красота Первопрестольной, ее яркая, чисто русская характерность, так непохожая на строгую величавость ампирного Петербурга, очень мне понравилась. Но впечатление это было чисто зрительное, душа моя и сердце оставались холодными. Беспорядочная планировка улиц, какая то смесь города и деревни, даже самые мостовые, тротуары, извозчики слегка раздражали меня. Все мне казалось чужим. Как видно, старая истина, что Петербург и Москва никак не могут поладить между собою оправдывалась на мне в полной мере. Я был и до сих пор остаюсь самым заядлым Петербуржцем, влюбленным в этот город, и никогда не променял бы «Невы державное теченье, береговой ее гранит», благородную красоту набережных, грандиозность Невского, пустынность Дворцовой площади, темнозеленые сады Островов на все красоты Кремля, Москва-реки, сутолоку Пречистенского, Страстного, Рождественского и прочих бульваров с Тверской, Кузнецким Мостом и всеми бесчисленными переулками в придачу. Конечно, главная прелесть Москвы — ее быт, своеобразный уклад жизни, знаменитый своей задушевной простотой и горячим радушием, оставался мне незнаком. Для этого нужно было прожить в Москве подольше, погостить в ее небольших, уютных особняках с садиками, огороженными деревянными заборами, а не быть обыкновенным проезжим туристом.

Я известил Станиславского о моем приезде, и был приглашен им и М. П. Лилиной к ним завтракать. Свидание это закончилось крайне для меня интересно: Константин Сергеевич предложил мне на следующий день придти на первую закрытую генеральную репетецию «Месяца в Деревне». Он предупредил меня, что хотя репетеция эта пойдет без остановок, публики, кроме незанятых в пьесе актеров, некоторых служащих театра и меня, не будет никакой, т. к. спектакль он считает еще далеко незаконченным. Я был и польщен, и счастлив, что допускаюсь на такую интимную репетицию. Не без волнения вступил я на следующий день в полупустой зрительный зал. Через короткое время после того, как раздвинулся серый занавес с эмблемой чайки на нем, я увидел, что по выдержанности характера трактовки произведения Тургенева, по благородной тонкости воссоздания образов спектакль будет удивительным. Актеры, режиссура и замечательная работа М. В. Добужинского, воскресившего мечтательную прелесть усадебной России, охватили стиль Тургенева и поэтическую сущность его пьесы, т. е. дали именно то, чего не хватало в Петербургской постановке «Месяца в Деревне», в которой одна Савина достигала

того, что здесь было у всех. Особенно поразила меня молодая и пока еще совершенно неизвестная актриса Л. М. Коренева, игравшая Верочку. Это было само перевоплощение в Тургеневскую девушку, именно такую, какой я себе представлял ее, полную обаяния невинности, без малейшего намека на какую бы то ни было слащавую сентиментальность. И с каким законченным мастерством сыграла она переход от подростка, почти ребенка, под влиянием распустившейся в ее сердце любви, в душевно-взрослую женщину в сцене объяснения с Натальей Петровной по поводу любви их обеих к студенту Беляеву! Станиславский попросил меня в антрактах заходить к нему в уборную делиться с ним впечатлениями. С чисто священным трепетом входил я в уютную уборную Константина Сергеевича, состоявшую из одной небольшой комнаты, разделенной пополам серой драпировкой, превращавшей часть комнаты в маленькую гостиную, которая заменяла ему его рабочий кабинет. Из-под грима проглядывали хорошо мне знакомые черты великого артиста и режиссера, ласковой улыбкой щурились его удивительные близорукие глаза. Кроме главного гримера Я. И. Гремиславского, который работал в Художественном театре с первых дней его жизни, был непревзойденным мастером своего искусства и пользовался исключительной любовью Станиславского, говорившего ему «ты» и называвшего его «Яшенькой», в уборной не было никого. Поэтому Константин Сергеевич говорил со мной не стесняясь и совершенно откровенно. Он объяснил мне, какие бесчисленные трудности представляла для него роль Ракитина, которую он играл в новой для него манере, целиком построенной на внутренних переживаниях и совершенно лишенной наружных, показных и эффектных приспособлений. Этим объяснялась сдержанность движений, скупость жеста, известная даже пониженность интонаций. По окончании репетиции, я отправился по литературному делу к секретарю редакции журнала «Весы» М. Ф. Ликиардопуло. Он был одним из лучших переводчиков пьес Оскара Уайльда и его биографом и помимо литературной работы занимался в Художественном театре, где состоял секретарем дирекции. Сам он на репетиции не присутствовал и естественно, что первый вопрос, который он мне задал, был — понравился ли мне «Месяц в Деревне»? И когда я передал ему мои восторженные впечатления от всего и особенно от Кореневой, то он сказал, что это крайне ему приятно, т. к. он очень с ней дружен и рад будет передать мой отзыв юной актрисе, еще совершенно неуверенной в себе. Помимо «Месяца в Деревне» я посмотрел в Художественном театре «Царя Федора Иоанновича» и нашумевшую постановку новой пьесы Леонида Андреева «Анатэма». Трагедия Алексея Толстого понравилась мне главным образом строгой выдержанностью стиля эпохи и необыкновенной тонкостью подробностей игры каж-

дого артиста. Проникновенное исполнение Москвиным роли Царя Федора, смиренная кротость и благостность его образа, певучая красота его речи были удивительны. Но должно быть потому, что впечатление от Орленева было первым и захватывающим, впечатление от Москвина чуть чуть потускнело. «Анатэма» — это типичное для той эпохи произведение драматургической литературы пессимизма и отрицания, — было замечательно поставлено в тонах мистического реализма. Спектакль этот являлся новым проявлением богатства творческой фантазии его режиссера Немировича-Данченко и показал во весь рост многогранность таланта Качалова, игравшего Анатэму. По блеску деталей, красоте формы и сложности замысла Качалов достигал вершин Шаляпинского гения. То, что мне довелось посмотреть «Анатэму», было большой удачей, потому-что пьеса вскоре была запрещена к представлению. Крайние правые элементы, влиявшие на правительственные решения, усмотрели в пьесе какие то несуществующие параллели с Евангелием, взбудоражили духовную цензуру и добились снятия спектакля с репертуара.

Говоря о нелепостях драматической цензуры, надо отметить запрещение постановки в Мариинском театре оперы Римского-Корсакова «Золотой Петушок». Бдительное начальство из главного управления по делам печати, в ведение которого входили цензурный комитет, находило неудобным показывать «в близости Двора» Царя Додона, который царствовал «лежа на боку». Поэтому представления оперы были разрешены только в Императорском Большом театре, т. к. Москва была «дальше от Двора», и на частных сценах обеих столиц, где, очевидно, Царь Додон цензуру не беспокоил. Я воспользовался своим пребыванием в Москве и отправился слушать «Золотого Петушка» в Большом театре. Красота музыки Римского-Корсакова, роскошь оркестровых красок партитуры, мастерски исполненной под управлением лучшего капельмейстера Москвы В. И. Сука, удивительный голос незнакомой мне раньше певицы Неждановой в роли Шемаханской Царицы, отличное пение всех других исполнителей и волшебная сказочность декораций и костюмов Коровина — все вместе взятое заставляло пожалеть, что чудесный спектакль прошел так быстро. Было досадно, что в опере всего три недлинных акта. Уехал я из Москвы полный больших художественных переживаний.

В Петербурге меня ожидало много работы по службе и по Обществу Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины, а также целый ряд новых, интересных театральных впечатлений. Проницательность В. А. Теляковского, пригласившего режиссером Мейерхольда, принесла хорошие плоды: благодаря последнему Петербургская Императорская сцена начала свое сближение с прогрессивными элементами искусства, искавшими

более тонкого понимания сценических произведений и отхода от беспрерывно повторявшихся шаблонов. Деятельность нового режиссера, успешно начатая в Мариинском театре, получила дальнейшее развитие в Александринском, где он поставил пьесу немецкого поэта Эрнста Хардта, посвященную легенде о Тристане и Изольде. Называлась она «Шут Тантрис», переводчиком ее был поэт Петр Потемкин, а автором музыки М. А. Кузмин. Немногие, вероятно, помнят, что талантливый поэт и романист, произведения которого печатались в журналах «Аполлон», «Весы» и «Золотое Руно», был в то же время одаренным музыкантом. Спектакль «Шут Тантрис» был насыщен романтикой и поднял значимость пьесы, неглубокой, но эффектной и написанной с прекрасным знанием сцены. Художник кн. Шервашидзе не мало способствовал тому, что средневековая легенда стала жизненной. Молодая артистка М. А. Ведринская, чье поэтичное дарованье, имевшее некоторое сходство с Комиссаржевской, начинало выдвигать ее в первые ряды Александринской труппы, с громадным подъемом играла Изольду. Н. Н. Ходотов был отличным ее партнером в двуликой роли пламенного рыцаря Тристана и дерзкого шута Тантриса, а Юрьев царственно олицетворял гордого, гневного и мстительного Короля Марка. Группировки актеров и мизансцены отличались живописной скульптурностью, народные сцены захватывали своей яркостью и правдивостью. С Александринских подмостков повеяло новой жизнью.

Лично с Мейерхольдом я был тогда знаком довольно поверхностно и был рад, когда представился случай узнать его немного ближе. Известная Петербургская общественная деятельница и благотворительница бар. В. И. Икскуль, интересный облик которой запечатлен И. Е. Репиным на его великолепном портрете, пригласила меня к себе на вечер. Она всегда слегка фрондировала правительство, кокентничала своим либерализмом и была знаменита тем, что в ее аристократическом особняке на Кирочной собирались люди самых противоположных направлений, начиная с Максима Горького и кончая Министром Внутренних Дел Плеве. Вспоминаемый мною вечер был устроен хозяйкой, как дань памяти декабристов, и программа отличалась исключительным интересом: академик П. О. Морозов читал вновь найденные строфы «Евгения Онегина», посвященные Декабристам, с соответственными комментариями, а затем Мейерхольд поставил отрывки из только что напечатанной драмы Мережковского «Павел Первый», запрещенной к представлению. Артисты Александринского театра Озаровский, Голубев и Мусина играли Павла, Александра и Елизавету. Публика сидела по старинным диванам и креслам, сценических подмостков не было, а просто в глубине часть зала была отгорожена ширмами, которые раздвигались для начала представ-

ления и вновь сдвигались к концу акта. Близость исполнителей к зрителям, старинная обстановка всей комнаты создавали подлинную иллюзию действия, придававшую впечатлению особую прелесть, которая была бы недостижима на театральной сцене. Мейерхольд показал себя тонким режиссером, сумевшим без всяких вспомогательных театральных приспособлений достигнуть больших результатов. Не мало, конечно, содействовали мастерская игра Озаровского и его портретный грим. Между публикой и исполнителями, благодаря отсутствию подмостков и рампы, установилось то самое взволнованное единение, о котором Мейерхольд всегда мечтал. Среди гостей находится Теляковский, горячо аплодировавший актерам, режиссеру, автору и пьесе, о постановке которой на Императорской сцене он не мог и думать из-за соображений цензуры.

До начала представления я зашел к Озаровскому, который был моим хорошим приятелем, в комнату, где он гримировался, и там встретился с Мейерхольдом. Мы с ним сразу как то очень интересно разговорились. Между прочим, он попросил меня сделать ему маленькое одолжение и вместе с другим гостем раздвинуть ширмы, заменяющие занавес, что я, конечно, охотно исполнил. Когда позднее в Александринском театре шел «Дон Жуан» Мольера в постановке Мейерхольда, то там занавес тоже был заменен раздвижными ширмами, которые сдвигались и раздвигались воспитанниками Театрального Училища, загримированными и одетыми арапчатами. И Мейерхольд шутливо говорил мне, что я и другой гость баронессы Икскуль были его первыми «арапчатами».

Полнейшим контрастом Мейерхольдовских спектаклей великолепного «театра режиссера» явился тридцатипятилетний юбилейный спектакль М. Г. Савиной, на котором Савина блестяще утвердила славу «театра актера». В этот вечер первая актриса Александринского театра дала живую иллюстрацию своей деятельности, показав себя в четырех отрывках из разных пьес. Она сыграла Варю из «Дикарки» Островского и Соловьева, Акулину из «Власти Тьмы», Наталью Петровну из «Месяца в Деревне» и старую княжну из «Холопов». В каждой роли перевоплощение было полное. В «Дикарке», благодаря платку на голове, искусно подвязанному под самым подбородком, и широкому сарафану, скрадывавшему некторую сутуловатость фигуры, Савина, с ее вечно молодыми, горящими глазами, казалась юным подростком. В каждой роли было новое лицо, с полнейшим отречением от личности предыдущего. Не даром Дорошевич отозвался об этом вечере, как о каком то «наваждении», когда Савина показалась четыре раза, и всякий раз это была другая женщина. Это было полное торжество артистки, искусство которой развивалось вне всякого влияния режиссуры и которая относилась более чем скеп-

тически ко все возраставшему значению роли режиссера на сцене. Излишне говорить, каким грандиозным чествованием сопровождался этот юбилейный вечер. В нем приняла участие лучшая часть театральной России. Попасть в театр было нелегко. Я был в числе счастливцев, которым Савина прислала билет и самое любезное приглашение.

Юбилей Савиной был отделен всего несколькими неделями от безвременной и трагической кончины В. Ф. Комиссаржевской, которая умерла в Ташкенте, заразившись там во время своих гастролей черной оспой. Трудно передать, какою болью отозвалась эта смерть в сердцах современников! С Комиссаржевской у всех, кто искал в искусстве театра новых творческих задач, связаны были большие чаяния и надежды. Молодежь любила ее стихийною любовью за все то лично пережитое, которое она вносила в каждую свою роль, за ее необычайные глаза, грустную улыбку, нервность и голос, звучавший, как музыка. Поэтому ее похороны обратились в день чуть ли не национального траура. Паломничество на ее могилу стало обыкновенным явлением...

В очередной приезд в Петербург Московского Художественного театра были показаны «Месяц в Деревне» и «На всякого Мудреца Довольно Простоты». Мастерство, с которым лучшие актеры Александринской сцены играли комедию Островского, совершенно заслонило для меня исполнение Москвичей. В нем было, как всегда, много интересного, но все же чувствовалось, что стиль Островского чужд «Театру Чехова», совершенно так же, как в пьесах Чехова Александринцы никогда не были на высоте. Я, по крайней мере, ни разу не был удовлетворен исполнением Чеховских пьес вне Художественного театра. Даже новая постановка «Трех Сестер» такого талантливого, культурного и вдумчивого режиссера, как Озаровский, производила на меня самое отрицательное впечатление. Зато Московский спектакль «Месяца в Деревне» совершенно укрепил мое восторженное впечатление от генеральной репетиции в Москве и даже еще больше поднял его. Да и не мудрено: тогда в Москве была лишь первая проверка на небольшой горсточке публики того, что сейчас было отточено до совершенства. Я посмотрел «Месяц в Деревне» несколько раз и всякий раз находил в спектакле новые достоинства. Благодаря тому, что гастроли Москвичей происходили уже больше не в Панаевском или Суворинском театрах, как в первые годы, а в Императорском Михайловском театре, я имел возможность часто получать билет, пользуясь казенным креслом Управляющего Кабинетом. Достать билет через кассу было страшно трудно: сколько бы недель Москвичи ни играли — в кассе неизменно висел анонс об аншлаге. Между прочим, тот факт, что Художественный театр получил разрешение Министерства Двора арендовать на продолжительный срок

Михайловский театр, да еще на самых льготных условиях, показывал, как высоко стоял престиж театра Немировича-Данченко и Станиславского. Обыкновенно помещения Императорских театров не сдавались для частных антреприз. Исключения делались только для отдельных благотворительных вечеров каких нибудь крупных общественных организаций вроде Литературного Фонда или Русского Театрального Общества. Но для Художественного театра, по инициативе Теляковского и при поддержке Волкова, были нарушены строго бюрократические правила придворного ведомства, гостеприимно открывшего ему свои двери.

Восхищаясь отдельными исполнителями, ансамблем и постановкой «Месяца в Деревне», я, все-таки, пальму первенства воздал Кореневой, игравшей Верочку. Совершенно случайно мне пришлось с ней познакомиться: редакция газеты «Речь» устроила большой банкет в честь Художественного театра в знаменитом ресторане «Эрнест», знакомом каждому Петербуржцу, любившему весной и летом бывать в уютной «Вилле Эрнест» на Каменноостровском проспекте. Среди приглашенных был и я, и моей соседкой за столом оказалась не кто иная как Л. М. Коренева. Узнав мою фамилию, она сказала, что слышала обо мне от своего друга писателя Ликиардопуло, который рассказал ей о моем впечатлении от ее игры на генеральной репетиции «Месяца в Деревне», выраженном ему при нашей Московской встрече. С тех пор, ей все хотелось встретиться с человеком, как она выразилась, «из совершенно чуждого ей мира Петербургских чиновников» (т. е. со мной). Ей было странно, что «какой то чиновник» может так восторгаться Тургеневским спектаклем и так любить театр, и к концу банкета она совершенно откровенно призналась, что «какой то чиновник» оказался вовсе уж не таким чуждым ей человеком. В тот вечер я перезнакомился чуть ли не со всей Московской труппой, в которой до того, кроме Станиславского, Лилиной, Книппер-Чеховой и Качалова, я не знал никого. Банкет был крайне интересный: говорили речи Милюков, Набоков, Станиславский, Немирович-Данченко, читал стихи Качалов. Среди гостей была Савина, которая сказала мне, что Коренева в роли Верочки напомнила ей собственную игру этой роли, что было в устах Марии Гавриловны самым большим комплиментом, потому что ее Верочкой восхищался сам Тургенев.

Разъехались мы под утро. Дворцовый мост был разведен, и нам пришлось довольно долго сидеть на извозчиках перед въездом на мост и ждать, пока его опять наведут. Картина перед нами была чудесная: Нева из серовато-голубой становилась розовой и постепенно заливалась золотыми лучами весеннего солнца...

6.

Вспоминая об этом периоде моей жизни, я должен отклониться немного в сторону и остановиться на имени моего двоюродного брата Петра Александровича Плетнева, потому что дружба с ним оказала известное влияние на развитие моих художественных вкусов в более прогрессивном направлении. Окончив Александровский Лицей, он поступил на государственную службу в Сенат. Все свободное свое время он посвящал искусству и литературе, хотя сам не был активным деятелем в этих областях. Он был сыном покойной моей тетки, сестры моей матери, и А. П. Плетнева, сына ректора Петербургского Университета, редактора «Современника» и друга Пушкина, которому последний посвятил «Евгения Онегина». Двоюродный брат и я были почти одних лет, но почему то в детстве совершенно не дружили и встречались редко. Отец его вечно был занят службой, или общественными и светскими делами и мало времени уделял сыну. Жизнь подле бабушки, уже бывшей в преклонных годах и к тому же много лет страдавшей тяжелой болезнью, вероятно наложила некоторый след застенчивости и нелюдимости на двоюродного брата. По свойственному детям эгоизму, я не желал разбираться в психологии Пети и просто-напросто избегал его, или, встречаясь с ним, не обращал на него никакого внимания. Мне было с ним скучно. Потом я понял, что это было и неродственно, и глупо. Особенно глупо это было еще потому, что, бывая у него в доме, можно было встречаться с его бабушкой. А была она женщиной совершенно исключительной — громадного ума, образованности и начитанности, живым памятником эпохи Жуковского, Пушкина и Гоголя, достойная спутница своего выдающегося мужа. А. Ф. Кони в своей чудесной книге «На Жизненном Пути» посвятил ее светлому облику целую главу. И в то время как мой старший брат — ее крестник — и моя сестра с радостью навещали бабушку Плетневу, я, по легкомыслию молодости лет, редко заходил к ней, о чем после ее кончины часто сожалел. Прошли года. Петя и я выросли и в один прекрасный день обнаружили, что помимо кровного родства, между нами есть много и другого общего: страстная любовь к книгам и искусству. Но в то время как меня больше тянуло к театру и музыке, Петя больше тяготел к поэзии и живописи. И в то время как я был хорошо осведомлен в области литературы классической, Петя лучше меня знал литературу современную. Однажды мы разговорились о книгах и проговорили чуть ли не целую ночь. С этого момента началась наша прочная

дружба, продолжавшаяся до самой революции, разметавшей нас в разные стороны. После смерти бабушки, а затем и отца, к Пете Плетневу перешли вся библиотека и архив его деда, в которых были бесценные вещи, как письма Жуковского, Пушкина, Гоголя, редчайшие экземпляры книг, вроде альманаха «Северные Цветы», в котором был впервые напечатан «Моцарт и Сальери», с автографом: «Плетневу от Пушкина в память Дельвига. 29 декабря 1832 г.», и многое другое подобного же значения. Петя относился к этим реликвиям с благоговением и с радостью давал мне возможность все это рассматривать. К счастью, и архив этот, и книги уцелели и хранятся в Академии Наук. Библиотека самого Пети представляла собою интересную коллекцию всех новостей в области художественной литературы и художественной критики современности. В те времена все попытки новых исканий в искусстве и литературе принято было называть «декадентством». На самом же деле это было, по правильному определению историка искусства Игоря Грабаря, не что иное, как искание более тонкого понимания натуры и меньшей кустарности, не шедшей дальше надоевшего повторения заученного. Я не давал себе труда как следует разобраться в этом интересном движении и, как многие другие, просто отмахивался от «декадентства». В своей ошибке я заходил так далеко, что остался равнодушен к Театру Комиссаржевской и, целиком поглощенный жизнью Императорских театров, не видел лучших постановок у Комиссаржевской, в чем потом горько раскаивался. Плетнев разъяснил мне мое заблуждение, ближе ознакомил с книгами современных поэтов, которые я знал только поверхностно. Он имел их все в своем собрании, также как и все новейшие альманахи, выписывал «Мир Искусства», «Весы», увлек меня посещением выставок, где появлялись работы Серова, Сомова, Александра Бенуа, Рериха, Малявина, Билибина, Бакста, Лансере, Добужинского, Коровина, Головина. До этого я знал и любил новейшую живопись главным образом по театральным постановкам, но на выставках бывал нерегулярно. У меня появился совершенно иной взгляд на многое. Я стал понимать, что движение, неправильно окрещенное «декадентством», олицетворяло собою не вырождение, а возрождение литературы и искусства. Оно благоговейно ценило наследие прошлого в его вечных ценностях, отметая ценности сомнительные, в свое время возвеличенные критикой во имя тенденций, ничего общего с искусством не имевших, уводило от бесвкусия шаблонного натурализма и честно искало прогресса хорошего вкуса.

Беседы с Плетневым обнаружили, что ему были мало знакомы некоторые произведения старой литературы, заслуживавшие внимания. Я указал ему на них и сильно разогрел в нем инте-

рес к театру и музыке, которые он всегда любил, но не столь фанатично, как я. Наше духовное общение дало крайне благоприятные результаты для нас обоих. Мы стали бывать вместе в театрах, на концертах, выставках. Зилоти продолжал давать на своих камерных и симфонических вечерах широкий доступ новым композициям, популяризировать строгую классику Вивальди и Баха и знакомить публику с лучшими солистами и дирижерами. Как и все абоненты его концертов, я давно полюбил его за те большие радости, которые он приносил на своих вечерах, за ту атмосферу, которой он умел окружать их: между устроителем этих концертов и их слушателями чувствовалась какая то особенная невидимая связь художественного объединения. Трудно объяснить это ощущение волнующих музыкальных впечатлений, но, вероятно, всякий, кто бывал на «Концертах Зилоти», поймет меня. Кроме того появилась новая организация симфонических собраний под управлением С. А. Кусевицкого. Этот большой виртуоз на контрабасе стал выступать как дирижер собственного оркестра. Выдающаяся энергия и большие личные средства дали ему возможность создать очень интересные симфонические концерты в Москве и Петербурге и свое собственное превосходное музыкальное издательство. Ему мы были обязаны широким распространением сочинений Скрябина.

Говоря о дирижерах, нельзя не отметить приглашение в Мариинский театр нового дирижера Альберта Коутса, англичанина по происхождению, но русского по рождению и воспитанию. Когда Направник стал стареть и утомляться, то Теляковский поручил одному из своих помощников М. И. Терещенко во время очередной его поездки за границу посмотреть, не найдет ли он там какого нибудь выдающегося молодого музыканта, который способен был бы занять со временем место первого дирижера Мариинской оперы. Блуменфельд тяжело заболел, и достойных ему заместителей не предвиделось. Терещенко обратил внимание в Лейпциге на одного из лучших учеников Артура Никиша Альберта Коутса, о котором ему раньше говорил Зилоти, и телеграфировал Теляковскому, результатом чего явилось приглашение Коутса в Мариинский театр. Дело облегчалось тем, что хотя он был иностранец, но жил постоянно в Петербурге. В Лейпциге он находился временно, занимаясь с Никишем. Первый его дебют состоялся в «Зигфриде» и прошел превосходно. С тех пор каждая партитура даже самых заигранных опер в его исполнении стала появляться в новом свете, освеженной и омоложенной. И оркестр, и солисты, и хор, и публика быстро оценили и полюбили его, и всякое появление за дирижерским местом молодого, красивого и элегантного капельмейстера сопровождалось общим удовольствием. Часть опер Вагнера и большая часть русских

опер перешли к нему. Он стал любимым дирижером Шаляпина, у которого нередко возникали недоразумения и неприятности с каждым капельмейстером, кроме Направника, чей авторитет не мог оспариваться даже самим Шаляпиным. В связи с ростом его активности в опере он бывал приглашаем дирижировать у Зилоти.

Среди концертантов выступавших с собственными концертами, никто не пользовался такой любовью Петербуржцев, как Иосиф Гофман. Мои родители говорили мне, что за их память такой успех до Гофмана имел только Антон Рубинштейн. Не могу забыть, как за один сезон Гофман дал чуть ли не двадцать концертов в зале Дворянского Собрания, и каждый из этих концертов был распродан, так что публика сидела на эстраде и стояла в проходах. Вспоминаю, что как то, когда мне было лет одиннадцать, мать моя получила записочку от Модеста Чайковского придти к нему совсем запросто днем, послушать выдающегося юного пианиста, ученика Антона Рубинштейна, и как она вернулась домой совершенно очарованной игрой этого юноши, который был никто иной как Иосиф Гофман. Это было первое его появление в Петербурге. Свыше сорока лет спустя я встретился с ним в Холливуде и когда спросил его про это его выступление у М. И. Чайковского, то он припомнил его очень отчетливо и вспомнил мою мать.

В длинной веренице театральных воспоминаний опять невольно выплывает имя Мейерхольда в связи с его постановкой Мольеровской комедии «Дон Жуан». Спектакль этот представлял собою одно из удачнейших достижений Мейерхольда и Головина, в котором режиссер и художник взаимно дополняли друг друга. В замысел постановки входила идея воссоздания Мольеровского театра, одухотворенная воображением современного художника и режиссера. Занавес был снят, сцена изображала великолепную залу, которая казалась естественным продолжением залы Александринского театра. Архитектурно обе залы были слиты живописным порталом, служившим рамкой предстоящего представления. Рампа была убрана, авансцена выдвинута над оркестром к первому ряду партера. До начала действия на сцену выбегали арапчата в ливреях, зажигали свечи в люстрах и подсвечниках, выносили жаровни с благовониями и колокольчиками извещали, что все готово. Суфлеры в зеленых камзолах и Мольеровских париках, с толстыми фолиантами под мышкой, проходили в боковые будочки и отдергивали свои занавески. Затем начиналось представление. Декорации были условные, дававшие лишь намек на реальное место действия и менялись за задним занавесом, закрывавшим арьерсцену. Занавес этот отдергивался и задергивался на глазах у публики теми же арапчатами, которые меняли, тоже на глазах зрителей, мебель и бутафорию и громко объяв-

ляли антракт. Зрелище было блестящее, волновало остротой и вкусом деталей, начиная от яркости костюмов и кончая живописными жестами актеров. Пышное великолепие эпохи Короля Солнца, подлинная историчность перемешивались с изысканной фантазией искусства наших дней. Дон Жуана играл Юрьев, декоративная импозантность манер которого и приподнятость читки текста прекрасно отвечали стилю спектакля. Слугу его Сганареля исполнял Варламов. Как ни странно, но индивидуальные свойства его таланта, казалось бы неподчинявшиеся никаким режиссерским новаторствам, нисколько не противоречили общему замыслу. Напротив, сочный и яркий комизм «Короля Русского Смеха» только содействовали успеху. Мейерхольд в полном смысле слова мог торжествовать: тот самый Варламов, который еще недавно подсмеивался над его «стерелизацией», не только любовно и охотно согласился играть под режиссурой «стерелизатора», но даже примирился с отсутствием на обычном месте суфлерской будки, возле которой он любил строить свои мизансцены. Он великолепно выучил наизусть длиннейший монолог, который Сганарель говорил прямо перед зрителями первого ряда, освещая их ручным фонарем.

У публики спектакль имел огромный и единодушный успех. Но у критиков был ряд споров. Особенно страстно нападал кн. С. М. Волконский. Сперва он выступил с докладом о «Дон Жуане» на одной из «сред» барона Дризена, а затем напечатал его в «Аполлоне». Доклад этот был сделан под впечатлением сравнения только что прошедшей в Москве, в Художественном театре постановки Немировича-Данченко «Братьев Карамазовых» с Мейерхольдовским «Дон Жуаном». Я был на этой «среде» и живо помню как яростно нападал Волконский на Мейерхольда, доказывая, что в Москве была победа человека над обстановкой, тогда как в Александринском театре было торжество обстановки над человеком. «Братья Карамазовы» были последней новинкой Московского сезона и отличались почти полным отсутствием декораций и обстановки. В выпадах Волконского, вообще человека крайне пристрастного, было много преувеличенного, несправедливого. Разумеется, с ним можно было соглашаться или не соглашаться чисто принципиально, но нелепо было отрицать какие бы то ни было достоинства спектакля, радостно взбудораживпего художественный мир Петербурга и показавшего совершенно новые возможности для Александринского театра.

Кн. С. М. Волконский, на довольно продолжительное время сошедший со сцены театральной жизни после вынужденной своей отставки от должности Директора Императорских театров, вновь сделался очень активен. Теперь его деятельность заключалась в чтении публичных лекций и в сотрудничестве в жур-

нале «Аполлон» в качестве театрального и художественного критика. Первая его лекция, посвященная актерской технике и очень наглядно доказавшая, что многие из наших актеров этой техникой не обладают, имела очень крупный успех. Великолепный оратор, с острым сарказмом и на ярких примерах он иллюстрировал много погрешностей в речи и жестах некоторых даже очень известных актеров. Имена, конечно, не назывались, но легко было догадаться, кто имелся в виду. Я был на этой лекции в зале Тенишевского Училища, она меня очень заинтересовала, как заинтересовала незаурядная личность самого Волконского. Вскоре мне пришлось с ним близко познакомиться в доме моих друзей кн. Б. Б. Голицына (академика-физика и астронома) и его жены, очень талантливой актрисы-любительницы, игравшей характерные роли не хуже профессиональной артистки. Между Волконским и мною завязались добрые приятельские отношения, никогда не прерывавшиеся несмотря на частое расхождение в оценке художественных явлений. Беседы с ним всегда были глубоко интересны. Его большие знания по искусству, разносторонность образования, образная манера выражаться и тонкое остроумие делали общение с ним чрезвычайно приятным. Он обладал бесспорным актерским талантом и был близок к тому, чтобы вступить в труппу Художественного театра. Помешало этому чисто формальное препятствие — высокое придворное звание гофмейстера. Его увлечение Художественным театром было близко моей душе, и я с неослабевающим вниманием слушал его восторженные рассказы о постановке «Братьев Карамазовых», с нетерпением поджидая приезда Москвичей в Петербург.

«Братья Карамазовы» нашли дорогу на сцену Художественного театра не сразу. Немирович-Данченко давно мечтал драматизировать этот роман Достоевского, но на его пути стояло множество препятствий. Одним из главных являлась принципиальная оппозиция театра против инсценировок романов вообще. Но Немирович-Данченко знал, что произведения Достоевского хотя и написаны в беллетристической форме, однако имеют в себе все элементы великолепных драм. И что если только найти такой способ инсценировки, в которой оригинал не будет искажен путем введения «отсебятин», характерных для многих драматических инсценировок, фабрикуемых предприимчивыми «драмоделами», то можно обогатить русскую сцену новыми сокровищами. Художественный театр уже давно готовил «Гамлета» в постановке английского режиссера Гордона Крэга и Станиславского. Крэг не довел до конца своей работы и вернулся в Англию, и постановка целиком легла на Станиславского, Случилось так, что Константин Сергеевич тяжело заболел тифом во время летнего отдыха в Кисловодске. К началу осенних работ в Театре не

только нечего было и думать о возобновлении репетиций и выпуске спектакля «Гамлета», но и о приезде в Москву Станиславского, медленно поправлявшегося в Кисловодске. Тогда Немирович-Данченко объявил очередной постановкой «Братьев Карамазовых», с тем, чтобы ею открылся сезон. Текст был уже у него готов, в виде отрывков из романа, с выступлением чтеца, который должен был знакомить публику с повествовательной частью романа и связывать между собою исполняемые отрывки. На репетиции и подготовку спектакля оставалось всего два с половиной месяца — срок для Художественного театра невероятный; обыкновенно пьесу готовили год, а то и больше. Но совершилось чудо: спектакль состоялся и стал самым большим событием русской театральной жизни. Об нем писали не только присяжные критики, но и ученые, философы, поэты, устраивались диспуты, читались доклады.

Наконец, Москвичи приехали в Петербург, и я отправился в Михайловский театр смотреть этот спектакль, длившийся два вечера сряду. Прежде всего наглядно было опровергнуто то вздорное обвинение, которое некоторые хулители Художественного театра возводили на него, утверждая, что в нем актеру отведено последнее место и что дело лишь в обстановке. Без декораций, на фоне одних только серых сукон и с самым ограниченным количеством мебели и бутафории, скупо характеризовавшими эпоху и место действия, спектакль этот был в полном смысле слова актерским. На них был сосредоточен весь центр внимания, и они играли с тем совершенством, когда зритель перестает ощущать театр и как бы сам сливается с действием, переходившим в реальную жизнь. Серый фон отчетливо выделял фигуры исполнителей. Перемена мизансцен была доведена до минимума. Были найдены те характерные положения и позы актеров, которые лучше всего передают их внутренний образ и нужное самочувствие. В подобной мизансцене актер находился долго, избегая лишних переходов, благодаря чему действие достигало крайнего напряжения, и мысль каждой фразы доносилась до зрителя с великолепной силой. Как сейчас вижу перед собою всю картину представления. В зрительном зале гас свет, и занавес раздвигался в полной темноте. Потом зажигалась небольшая лампа у кафедры, помещавшейся в углу авансцены слева от зрителей. Сцена оказывалась закрытой специальным серым занавесом, не доходившем до софитов и сливавшимся с серым порталом, составлявшим рамку всего спектакля. За кафедрой сидел чтец и несколькими фразами повествования создавал особую атмосферу сгущенного внимания, столь важного для восприятия Достоевского. Затем, с последней фразой чтеца, после которой должен был начаться разговор на сцене, лампа у кафедры гасла, серый

занавес раздвигался одновременно со включением света на сцене, и начиналось действие. Иногда, в середине акта, актеры переставали говорить и словно застывали в неподвижности. Тогда снова вступал чтец, делал короткие повествовательные вставки, помогавшие развитию хода событий, и действие опять возобновлялось. Инсценированы были те главы романа, из которых складывалась трагедия Димитрия Карамазова в связи с убийством его отца. Таким образом, основным стержнем спектакля был Димитрий, затем все главные лица, с ним связанные, как Федор Павлович, Иван и Алексей Карамазовы, Смердяков и старик-слуга Григорий, Грушенька, Екатерина Ивановна, судебный следователь, прокурор, исправник, Калганов, Максимов и наконец, лица, связанные с драмой эпизодически, как Лиза Хохлакова, ее мать, капитан Снегирев с семьею и некоторые другие. Воплощение актеров в образы было полное. Грани между исполнителями и изображаемыми героями романа совершенно стерлись. Зрители видели не Леонидова, а живого Димитрия, не Качалова, а Ивана, не Лужского, а Федора Павловича, не Москвина, а капитана Снегирева — жалкую «мочалку», не Германову, а Грушеньку, не Кореневу, а Лизу Хохлакову. Трудно сказать, какая из многочисленных сцен была лучше. Все было одинаково совершенно. Но по силе и напряженности впечатления две сцены выделялись особенно ярко: кутеж Мити в Мокром со следовавшим за ним допросом Мити следователем и прокурором и кошмар Ивана. Последняя сцена по тонкому мастерству режиссерской изобразительности и виртуозности актерского исполнения доходила до самых больших вершин искусства. Диалог между Иваном и чортом вел один Качалов. На сцене, освещенной только свечой, стоял самовар с чайными принадлежностями, а подле стола два дивана, один против другого. Качалов садился на диван в темном углу и начинал говорить слова Ивана. От его фигуры и предметов, находившихся на столе, в колебавшемся свете свечи на сером фоне сукон ложились странные, причудливые тени. Потом, когда начинались слова чорта, Качалов слегка менял позу и тон голоса, причем лицо его скрывалось в темноте. Как только его поза менялась, менялись и очертания тени и создавалась иллюзия, что на втором диване сидит кто то другой. Становилось жутко... Свыше получаса длилась эта сцена, и вся публика сидела, затаив дыхание, боясь пропустить слово. Не слышно было ни кашля, ни тех неопределенных шорохов, знакомых каждому театралу, когда в зале начинает ослабевать внимание и ощущаться утомление. Это был наивысший предел овладения одним актером вниманием публики в течение такого длинного периода времени. Спектакль продолжался два вечера, а иногда, по воскресеньям, первая часть шла днем, а вторая вечером. Последнее было самым подходящим

для цельности восприятия. Казалось трудным ждать целые сутки, хотелось поскорее продолжать жить среди всей этой «Достоевщины», захватывавшей с такой неумолимой силой душу и сердце. За время Петербургских гастролей Москвичей я смотрел спектакль семнадцать раз и каждый раз находил в нем какие нибудь новые достоинства. Кроме того, когда у меня не было места в зале, я, по специальному разрешению, стоял за кулисами. Повидимому, в Достоевском актеры нашли автора, который завладел ими беспредельно. За кулисами настроение было до того сосредоточенно, сериозно и даже благоговейно, что приближалось к религиозному. Недаром Немирович-Данченко называл этот спектакль «спектаклем-мистерией».

В тот же самый приезд Художественного театра я видел пьесу Юшкевича «Мизерере», оставившую меня равнодушным, и эффектную драму Кнута Гамсуна «У Жизни в Лапах». Благодаря необыкновенно виртуозному исполнению Качаловым роли полного жизни экзотического набоба Пэра Баста и живописной, преисполненной щемящего драматизма трактовки Книппер-Чеховой роли стареющей отставной кафешантанной примадонны Фру Гилэ пьеса получала гораздо большую значимость, чем она того заслуживала, как драматическое произведение. Не малым украшением спектакля была музыка Ильи Саца, которая давала не только превосходный фон для сильных переживаний Книппер, но и выделялась оригинальностью и остротой своей композиции. Безвременная смерть слишком рано оборвала жизнь этого высокоталантливого композитора, работа которого была целиком слита с Художественным театром и не успела выйти на более широкую дорогу.

В описываемый мною приезд Художественного театра в Петербург окончание его сезона было отпраздновано очень колоритно. Петербургский предводитель дворянства гр. В. В. Гудович, горячий почитатель Театра и один из его пайщиков, нанял один из ходивших по Неве пассажирских пароходиков Финляндского пароходства, собрал на этом пароходике главных членов труппы, нескольких своих друзей и знакомых, к которым принадлежал и я, и в первом часу ночи мы отправились в плавание по Неве. Была чудесная Петербургская весна, в призрачном освещении белой ночи Нева была особенно прекрасна, беспрестанно меняя краски. Путь мы держали от Летнего Сада в направлении Островов, плыли медленно, не спеша, пили шампанское и ели ужин, который был подан в закрытой части парохода, убранной цветами. С наступлением рассвета, мы высадились на Стрелке и гуляли по Островам, слушая пение соловьев. Весенние цветы парков, молодая зелень деревьев и красота белой ночи-утра радостно волновали, придавая настроению какую то своеобразную нереальность. Потом мы вернулись на пароход, поплыли на

взморье и причалили у пристани, где вместе с рыбаками вылавливали тоню, на нашу удачу оказавшуюся полной рыбою. Часть рыбы мы подарили тем же самым рыбакам, а из остальной сварили уху. На обратном пути, недалеко от Стрелки, наш «корабль» сел на мель, что вызвало страшную панику актера А. Л. Вишневского, который должен был в полдень уезжать и боялся опоздать на поезд. Мимо нас проплывал какой то одинокий лодочник. Вишневский уговорил его взять его с собою и доставить поскорее на берег. Нам спешить особенно было некуда, и мы терпеливо ждали, пока пароходная команда при помощи багров сдвинет нас с мели. Вернулись мы в Петербург часов в девять утра, и всей компанией отправились к одному из бывших с нами друзей Гудовича пить кофе. Я едва успел вернуться домой, переодеться и, не ложась спать, прямо поехал на службу. По молодости и радостному энтузиазму жизни ни малейшей усталости не чувствовалось.

В те годы мне довелось близко познакомиться с художником Головиным, с которым я раньше встречался мельком по служебным делам в Кабинете. Он предложил мне как то зайти к нему в мастерскую, помещавшуюся под крышей Мариинского театра над сценой. Работал он всегда по вечерам, слушая музыку оперных и балетных спектаклей, и любил собирать вокруг себя друзей. Сам он обыкновенно сидел за громадным столом над своими эскизами, а два его помощника, молодые художники Зандин и Альмединген, писали в это время на полу декорации. На том же столе неизменно кипел самовар, и работа шла за чаепитием и беседой друзей и знакомых, навещавших Александра Яковлевича каждый вечер. С небольшого балкончика можно было видеть кусок авансцены и наблюдать за ходом действия. С громадной высоты артисты казались крохотными. Удивительная была атмосфера в этой мастерской! Да и сам Головин с его красивым лицом и живописной седой головой, редким изяществом манер и приятностью речи производил чарующее впечатление. Я наблюдал, как писались декорации «Бориса Годунова» и как тут же в мастерской Шаляпин позировал для своего замечательного портрета в роли Царя Бориса.

«Борис Годунов» уже давно не шел в Мариинском театре, и мое первое знакомство с этой оперой, музыку которой я знал лишь по клавиру, состоялось при возобновлении ее в 1911 г. в постановке Мейерхольда и в декорациях и костюмах Головина. Режиссура Мейерхольда не заключалась ни в каких особенных новшествах и состояла лишь в отыскании логических, реальных мизансцен, непохожих на шаблонные оперные штампы. Головин создал великолепное, красочное зрелище в полной гармонии с живописностью эпохи и со свойственной ему изысканностью вку-

са, решительно порывавшего с сусальной слащавостью трафаретных сценических изображений боярской Руси. Музыкально опера была исполнена блестяще под руководством Альберта Коутса, вдохновенно передававшего творение Мусоргского с лучшими певцами и певицами Мариинского театра. Но самым значительным в этом редком по стройности спектакле был Шаляпин. Его могучий талант выпрямлялся здесь во весь свой гигантский рост и как исполин возвышался над всеми остальными, несмотря на то, что эти «остальные» были каждый сам по себе выдающимися артистами. Величавый в торжестве коронования, радостный в зените успеха, нежный в любви к семье, скорбный и тревожный в заботах о судьбах Руси, подозрительный в мыслях об измене, затравленный муками совести и, в конце концов, гибнущий Шаляпин-Борис творил чудеса в идеальном слиянии игры и пения. Всякий рассказ о впечатлениях искусства, сильных и ярких для очевидцев, является сухим и неубедительным для тех, кто не был их свидетелем. Особенно справедливо это в отношении рассказов о Шаляпине: описание его мастерства в обычные слова не укладывается. Тем не менее, я не могу удержаться от того, чтобы не вспомнить, как, сидя на троне, слушал он рассказ странника о чуде на могиле убиенного Царевича Дмитрия. Тяжкий недуг сковал его, совесть замучила. Грудь, истомленная долгим страданием, дышала трудно и порывисто, он задыхался и расстегивал ворот рубашки, глаза блуждали, вокруг него уже веяло дыханием смерти... И, вдруг, с криком «душно», он как скошенный падал на пол. И потом, когда являлось духовенство с зажженными свечами, для того, чтобы совершить над ним обряд пострижения в монахи перед его кончиной, какой тоской звучал его предсмертный вопль: «Остановитесь! Я Царь еще!.. Я Царь еще!»...

Премьере «Бориса Годунова» предшествовала публичная генеральная репетиция. Зал был переполнен приглашенными, причем большинство так называемых знаменитостей Петербурга было на лицо. Торжественность атмосферы была еще подчеркнута присутствием Высочайших особ в Царской ложе. И потому особенно забавным показался небольшой инцидент, разыгравшийся в картине венчания Бориса на царство. Шаляпин был очень нервен и раздражителен — состояние, в котором он почти всегда находился перед началом представления. И вот, когда он в полном царском облачении вышел из собора и стал медленно и торжественно двигаться по направлению к центру сцены, взгляд его упал на небольшую загородку, отделявшую его от народа, заполнявшего передний план. Он вдруг остановился, постучал царским посохом по загородке и мрачно и громко произнес: «Это надо убрать!». Оркестр и хор замолкли, действие приостановилось, произошло минутное замешательство. Затем из за кулис выскочил Мейер-

хольд и несколько рабочих, перегородка была немедленно убрана, и репетиция пошла дальше безо всяких остановок, как спектакль.

С одним из представлений «Бориса Годунова» связан эпизод, когда по случаю присутствия в театре Государя хор, желая добиться улучшения своего материального положения, встал на колени во время антракта и выхода Шаляпина на вызовы и аплодисменты. Это вынудило и Шаляпина поступить также и вместе с хором, коленопреклоненно, спеть «Боже, Царя Храни». Случай этот очень точно и правдиво описан Теляковским в книге его «Воспоминаний» и в «Страницах Моей Жизни» Шаляпина, и я не могу прибавить к их рассказам ничего нового. Скажу только, что я и находившаяся со мной на спектакле М. А. Ведринская совершенно опешили, когда увидели на сцене массовое коленопреклонение, сопровождавшее пение гимна. Мы заметили, как Государь нахмурился и немного отодвинулся за боковую занавеску, слегка прикрывавшую от публики его место в ложе. В антракте я узнал, что хор каким то образом умудрился вручить Государю через дежурного флигель-адъютанта петицию по своему делу и коленопреклонением рассчитывал получить Царское согласие на удовлетворение просьбы. Государь остался очень недоволен неожиданной демонстрацией и передал петицию Министру Двора, с тем, чтобы делу был дан обычный законный ход через Кабинет Его Величества. Я помню по службе всю переписку по этому вопросу и помню также, что, в конце концов, материальное положение хора было улучшено, но вовсе не под давлением коленопреклонения. Улучшение коснулось главным образом послеслужебного обеспечения, и многим хористам, перед выходом их в отставку, стала даваться возможность один раз спеть какую-нибудь самую крохотную партию, вроде монаха в «Гугенотах», или бабы в «Борисе Годунове» (партии эти заключались в одной-двух фразах). После этого хорист или хористка переводились в категорию «артистов третьего разряда» и выпускались в отставку с пенсией не хориста, а артиста.

Не успели улечься страсти по поводу коленопреклонения, как в том же Мариинском театре разыгрался другой случай, имевший очень печальные последствия для нашего балета. На спектакле «Жизель» Нижинский, талант которого быстро и единодушно встретил общее восторженное признание, появился в костюме, вид которого перешел все границы дозволенного. Костюм этот принадлежал ему лично, не имел отношения к данной постановке и был надет им вопреки протестам гардеробмейстера, в обязанности которого входило следить, чтобы артисты были одеты в костюмы, имевшиеся в театральной дирекции для каждого спектакля и одобренные режиссурой. Дежурный портной, одевав-

ший Нижинского, и гардеробмейстер, бросились к режиссеру, но уже было поздно: Нижинский вышел на сцену, и при виде «откровенного» трико в зрительном зале произошло замешательство. В театре присутствовала Императрица Мария Федоровна с Царскими дочерьми. В антракте она выразила неудовольствие без вины виноватому Теляковскому и уехала с Великими Княжнами из театра. На другой день Нижинский был уволен со службы, и русский балет лишился навсегда одного из самых выдающихся танцоров нашего времени в самом начале развития его блистательной карьеры: он уехал за границу к Дягилеву.

Успехи Дягилевской антрепризы стали разрушительно действовать на цельность ансамбля балета Мариинского театра. Триумфы русского балета в Париже и Лондоне были заманчивой приманкой наших артистов, и многие из них стали все чаще и чаще проситься в заграничные отпуска. К великому горю театрального Петербурга уехала за границу на два года Павлова. Это было незаменимой потерей. В ее отсутствие, а также с уходом Келлером сюиту из наиболее известных фортепианных произли в балетах «Фея Кукол», «Щелкунчик», «Копелия», «Баядерка», «Шопениана», «Эвника», «Египетские Ночи» перешли к Карсавиной. Ее поэтичный талант разворачивался все ярче и ярче: эмоциональная, простая, обаятельная, она заражала своими переживаниями, теплотой чувств, благородством. Нельзя было не любоваться ею. Последние три одноактные балета были созданы Фокиным: «Эвника» на музыку Щербачева, «Египетские Ночи» на музыку Аренского и «Шопениана» на оркестрованную Морицом Келлером сюиту из наиболее известных фортепианных произведений Шопена: ноктюрн, мазурка, прелюд и три вальса. Эти три балета до того, чтобы войти в репертуар Мариинского театра, были показаны только на благотворительных спектаклях в порядке частной инициативы. И в «Эвнике», и в «Египетских Ночах» с большой отчетливостью было проведено укрепление в балете идей античного танца. Движения и позы были полны красоты очертаний, техника ног не была явлением первостепенной важности в ущерб гармонии всех частей тела, ансамбли не носили хороводного характера, туники и хитоны заменили классические «пачки», вместо балетных туфель появились сандалии или одно трико без обуви, дававшее впечатление босых ног. Вся пантомимная часть балетов, обычно ограниченная серией шаблонных и ничего не говорящих жестов условного балетного «кодекса», была обращена в настоящую хореографическую драму без слов. «Шопениана» самым убедительным образом доказала, что Фокин вовсе не собирался разрушать классический балет. Зрители увидели перед собою непревзойденный образец прекрасного романтического балета в лучшей и благороднейшей его форме. Тан-

цовщицы были одеты в пачки удлиненного фасона, характерного для эпохи Тальони, с крылышками на спине лифа, и причесаны в согласовании с этим стилем: волосы уложены гладко на пробор посреди головы и украшены маленькими веночками. Все танцы строго отвечали самым лучшим традициям старины, очищенные от всякой вульгарности и насыщенные обаянием чистой красоты, воскресавшей давно забытую мечту о Тальони.

Исполнение всех этих балетов стояло на исключительной высоте, потому что в них участвовали, периодически меняясь в ролях, лучшие наши балерины и танцоры, при ансамбле талантливой молодежи кордебалета, с энтузиазмом рвавшейся работать под руководством Фокина.

В балетном репертуаре было еще одно произведение Фокина, попавшее туда случайно, после того, как оно создалось по особому поводу: «Карнавал» на музыку Шумана. Группа сотрудников журнала «Сатирикон» устраивала бал, которому предполагалось придать характер карнавала. Они обратились к Фокину с просьбой поставить на этом балу какой нибудь небольшой балет. Это дало ему идею использовать Шумановский «Карнавал», фортепианный оригинал которого был образцово оркестрован группой русских композиторов с Римским-Корсаковым во главе. Музыкальные образы Шумана, столь близкие личной его жизни и тесно сплетенные с родственной ему фантастикой Теодора Амадеуса Гофмана, давно уже пленяли хореографическое воображение Фокина. Теперь, с помощью декорации и костюмов Бакста, сделанных в Бидермейеровском стиле, мечты Фокина претворились в реальные формы, и все эти Арлекин, Коломбина, Пьеро и другие веселые и печальные персонажи Шумановской романтики зажили на сцене своей причудливой жизнью. В своем небольшом сравнительно балете Фокин снова доказал, что танцы, вдохновленные переживаниями изображаемого момента, строго осмысленные музыкой, дают зрителям гораздо больше впечатления, чем виртуозные достижения балетной техники, нередко приносившие в жертву все остальное ради нагромождения головокружительных трудностей. «Карнавал» нашел несравненных исполнителей в лице Карсавиной, Нижинской (сестры танцора), Фокиной, Нижинского, Больма и других.

Балет стал постепенно завоевывать все более широкие круги публики. Во времена моего детства и юности в Мариинском театре был всего лишь один балетный абонемент с двадцатью спектаклями в сезон. Но и тот не был целиком распродан, и сплошь и рядом можно было доставать билеты на разовые представления. Теперь было введено три абонемента: первый, имевший попрежнему двадцать спектаклей, и второй и третий по десяти спектаклей в каждом. Когда открылся второй абонемент, то

старые, так сказать «заслуженные и потомственные» абоненты, считавшие себя чем то вроде хозяев зрительного зала, подняли ропот, что в публике появилось слишком много новичков, не принадлежавших к их касте. Я как то, шутя, сказал об этом заведывавшему кассами Императорских театров, и последний совершенно сериозно ответил мне: «Не беспокойтесь, мы это дело исправим и позаботимся о том, чтобы зал имел более подобающий вид». Действительно, в новом, третьем, абонементе большинство публики состояло из тех же посетителей первого абонемента. Порядок был восстановлен. «Свежо предание, а верится с трудом»! Говоря об абонементах, не могу не вспомнить одной незначительной подробности личного характера. После смерти моих дядей-балетоманов, К. А. Скальковского и его брата, их два места в первом ряду первого абонемента, на которых они сидели тридцать с лишним лет беспрерывно, перешли к моему брату и мне. Удержать эти места в нашей семье мне удалось только благодаря распоряжению управляющего Конторой Театров. Обыкновенно, после смерти абонента, его место, если владение не было оговорено в завещании, переходило к театральной Дирекции, которая вела специальный кандидатский список для будущих абонентов, ждавших очереди. Один из представителей богатого молодого купечества предложил мне две тысячи рублей отступного за передачу ему моего места в первом абонементе. Разумеется, его предложение, переданное мне через третье лицо, успеха не имело, хотя в то время цифра моего годового жалованья не доходила до двух тысяч. Имея место дяди в первом абонементе и свое собственное место в третьем абонементе, во втором абонементе я часто получал казенное кресло, и это давало мне возможность не пропускать почти ни одного балетного спектакля в сезоне.

Любовь моя к балету ничуть не шла в ущерб любви к драме и опере. Разница была лишь в том, что репертуар балета был ограничен, и потому я смотрел его весь, а в драме и опере репертуар был обширный, и я имел возможность выбирать то, что меня наиболее интересовало. В опере я ограничивался преимущественно произведениями Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Серова, Римского-Корсакова и Вагнера. В драме я питал полное отвращение к обывательским изделиям Рышкова, Тихонова, Невежина, Чирикова, Крылова и ходил только на спектакли классического репертуара, или на те пьесы позднейших авторов, которые имели бесспорные литературные или художественные достоинства.

Мое отрывочное обозрение прошлого Петербургских театров и художественной жизни нашей столицы требует того, чтобы отметить деятельность французской труппы в Императорском Михайловском театре. Французский театр много, много лет составлял неотъемлемую часть театрального Петербурга и с незапамятных

времен являлся полноправным членом семьи Императорских театров. Когда то в эту семью входили также труппы Итальянской оперы и Немецкого драматического театра, но затем они были распущены. Итальянская опера, как частное предприятие, периодически давала свои спектакли в Большом Зале Консерватории, или в помещении какого нибудь свободного театра, а наследием от постоянного Немецкого драматического театра остались великопостные гастроли артистов из Германии в антрепризе бывшего режиссера Императорского Немецкого театра Филиппа Бокка, которому Дирекция Императорских театров сдавала в аренду Александринский или Михайловский театр на четыре недели. Аренда эта на самых льготных условиях делалась в изъятие из общих правил и рассматривалась Министерством Двора, как субсидия, для поощрения Немецкого театрального искусства в России, где всегда жило много немцев. Французы играли четыре раза в неделю, с половины сентября по конец апреля. Пьеса открывалась в субботу и повторялась в воскресенье, вторник и четверг. Каждую неделю шла новая пьеса, и репертуар составлялся из сериозных вещей, шедших в Париже в театрах Французской Комедии, Одеон, Антуан, Жимназ, и из легких комедий, дававшихся в театрах больших бульваров. Труппа была большая, с крупными именами, и разделялась на основной состав, служивший в Петербурге много лет, и переменный, приглашавшийся посезонно. Последний подбирался очень тщательно специальным агентом нашей Дирекции, жившим в Париже и близко знавшим его театры. Я помню в этой должности известного драматурга Франсуа де-Круассэ. Выбирались обыкновенно артисты лучших Парижских театров. Каждое лето Директор Императорских театров ездил в Париж и там лично утверждал приглашения агента. В постоянном составе труппы было много старых любимцев Петербурга, совершенно сроднившихся с нашей страной и горячо ее любивших. Среди них был когда то замечательный артист Люсьен Гитри (отец драматурга и актера Саши Гитри). Лучшие годы своей ранней карьеры он провел в Петербурге, и значение его там, как актера, было так велико, что для спектакля «Гамлета» в его прощальный бенефис Чайковский написал специальную музыку. Гитри очень дружил с моими родителями, был постоянным их гостем и до последних лет своей жизни состоял с моим отцом в переписке. Обставлялись французские спектакли совершенно так же, как они шли в Париже, с точнейшим соблюдением тех же традиций и мизансцен и с воспроизведением тех же декораций, снимки с которых печатались в журнале «Иллюстрасион Театраль». Несмотря, однако, на свою художественную отсталость и лишенный режиссерского воображения консерватизм, спектакли эти имели свою большую прелесть, создавая иллюзию вечера, проведенного в Па-

риже. Актеры всегда были очень хорошие, и играли они с той несравненной легкостью и с тем обаянием, которые неразрывно связаны с артистами французской сцены. Это было то самое мастерство техники, в отсутствии которой упрекал кн. С. М. Волконский наших русских актеров. Неглубокие по внутреннему содержанию, внешне французы были неизменно блестящи: они мастерски владели диалогами, отлично умели держаться на сцене, чувствовали себя перед рампой, как дома. По субботам, когда бывали премьеры пьес в бенефисы главных членов труппы, иностранная публика, заполнявшая театр, довершала иллюзию Парижского вечера.

Жизнь моя «вокруг искусства», которую я соединял вместе со служебными занятиями, как будто совершенно не оставляла времени для литературной работы. На самом деле это было далеко не так: в моем распоряжении были ранние утренние часы, которыми я пользовался для осуществления назревшего плана написать большую и сериозную книгу, посвященную жизни и деятельности актера Сосницкого. С детства я привык видеть сперва в сенях, а потом в фойэ Александринского театра бюст прекрасного старика с надписью «Деду Русской Сцены». Это был бюст Ивана Ивановича Сосницкого, выдающегося артиста, имя которого связано с важнейшим периодом развития нашего драматического искусства. Он выступал на сценах Императорских Петербургских Театров в течение шестидесяти с лишним лет, между 1811 и 1871 годами, был первым Городничим в «Ревизоре», лучшим Репетиловым, близким другом Гоголя и Грибоедова и живой летописью русского театра. Личность его, также как и другого замечательного актера Щепкина, всегда интересовала меня. И я не мог примириться с мыслью, почему если о Щепкине, деятельност: которого в Москве была так сходна с деятельностью Сосницкого в Петербурге, существовала целая обширная литература, то о Сосницком не было в печати ничего, кроме двух кратких и сильно устаревших очерков. Я знал, что если мне удастся написать солидную монографию о Сосницком, то она до известной степени явится и отражением жизни Александринского театра, с которым «Дед Русской Сцены» был связан всей своей долгой жизнью. А к Александринскому театру у меня была привязанность еще со времени моей ранней юности; в нем впервые для меня получили жизнь на сцене творения Грибоедова и Гоголя. Подготовительная работа в моей книге требовала долгого и кропотливого труда: нужно было ознакомиться со всеми газетами и журналами, в которых писалось о театре за шестидесятилетний период актерской жизни Сосницкого, проникнуть в архив Министерства Двора, где хранилось множество документов, касающихся Императорских театров и их деятелей, проштудировать всевозмож-

ный книжный материал, могущий осветить людей, эпоху, обстановку, иллюстрировавших мою тему. Живой интерес к задуманному мною труду проявил Анатолий Федорович Кони, знавший меня с моего детства. Я всегда его любил, но стал относиться к нему более сознательно лишь по мере того, как росли моя духовная жизнь и умственные интересы. После того, как я начал очень много читать и заниматься литературой, оценил я в полной мере удивительную личность Анатолия Федоровича. Его глубокий ум, разносторонность образования, острая наблюдательность и необыкновенная образность языка делали из него собеседника исключительного интереса. Юрист по образованию и профессии, он был в то же время первоклассным писателем. Его юридические сочинения и судебные речи отличались глубиной знаний, тонкостью психологического анализа и мастерством построения. Но главная сила его литературного таланта проявлялась у него в лекциях, статьях и воспоминаниях о писателях, научных, государственных и общественных деятелях. Когда он говорил или писал о Пушкине, Достоевском, Толстом, Гончарове, Тургеневе, кн. Одоевском, Грановском, Кавелине, Савиной, гр. Лорис-Меликове, Великой Княгине Елене Павловне, то их образы, творения, дела и личная жизнь раскрывались, как живые. Каким блеском ума и остроумия искрились его рассказы у нас дома в гостиной или за обедом о разных событиях и встречах его многогранной жизни! Разнообразие затрагиваемых им тем было бесконечно: студенческие его годы в Московском Университете, судебная деятельность сперва в качестве прокурора, а затем председателя окружного суда и судебной палаты на заре и в эпоху расцвета великих преобразований Царя Освободителя, работы в Сенате и Государственном Совете, профессура в Училище Правоведения и Александровском Лицее, литературные труды и тесные связи с писателями и актерами. Когда я начал заниматься подбором материалов о Сосницком, то Кони предложил мне заходить к нему для бесед о старом Александринском театре. Его семья была театральная: мать была известной актрисой И. С. Сандуновой, а отец, хотя по образованию был врачом, но целиком посвятил себя театру, был крупным театральным критиком, издавал и редактировал большой театральный журнал «Пантеон», и, кроме того, перу его принадлежало много талантливых и успешных водевилей. Из них некоторые, как например «Петербургские Квартиры», носили острый, злободневный характер. Водевиль в те времена занимал очень видное место в театральном репертуаре, подтверждая слова Грибоедовского Репетилова «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!». У Анатолия Федоровича сохранялся весь отцовский архив, с которым он меня ознакомил, да кроме того сам он помнил очень много любопытного из театральной хроники старого Петербурга. Не-

сколько из его колоритных рассказов очень помогли мне окунуться в атмосферу той отдаленной эпохи. Кони не имел домашнего телефона. Он не любил говорить по телефону, и потому, чтобы получить с ним свидание, ему надо было написать. Отвечал он всегда лично, открытым письмом. На дверях его квартиры неизменно висела дощечка со словами «Дома нет», для страховки от непрошенных посетителей. Тот, кому было назначено, знал об этом и, не смущаясь, звонил. Прислуга открывала дверь, осведомлялась о фамилии пришедшего, и, если лицу этому было назначено, немедленно провожала гостя в кабинет. Анатолий Федорович обычно сидел за письменным столом и занимался. Он вставал, что было ему нелегко, так как у него была больная нога и он немного прихрамывал, ласково приветствовал гостя и приглашал сесть в кресло возле стола. Начиналась беседа, в продолжении которой он всегда курил сигару. Во время разговора он иногда доставал из ящиков стола разные старые письма, газетные и журнальные вырезки, программы и театральные афиши, для документальной иллюстрации того, о чем заходила речь. Весь этот драгоценный материал хранился в папках, содержавшихся в образцовом порядке. Не раз перебывал я у него в его уютной квартире на Надеждинской улице близь Невского, в которой пахло сигарами и еще чем то, чем всегда пахнет в библиотеках. Да и немудрено, — книги были всюду и заполняли все комнаты, включая переднюю. Много интересного рассказывал мне Анатолий Федорович: о старом театре, актерах, старом Петербурге. В его изложении всегда проникновенно раскрывались те стороны замолкшей жизни, которые придавали ей своеобразную красоту. Большую часть того, что хранила исключительная память Анатолия Федоровича, он изложил со свойственным ему одному мастерством в своей чудесной многотомной книге воспоминаний «На Жизненном Пути». Книга эта по полному праву принадлежит к классическим образцам русской мемуарной литературы. Считаю себя счастливым, что многое из того, что в ней написано, я слышал раньше из уст самого Кони, в домашней обстановке у нас в семье. Не могу удержаться от того, чтобы не отметить смешную мелочь, насколько мне известно, в печать не попавшую. Рассказ Кони связан с его деятельностью в Государственном Совете. Шло рассмотрение законопроекта об изменении судопроизводства. Законопроект был сложный и требовал внимательного и длительного постатейного обсуждения, в котором принимали участие видные юристы. Входившие в состав членов Государственного Совета три адмирала — бывшие Морские Министры Авелан, Тыртов и Бирилев — высказали соображение, что самое важное — это ускорить судопроизводство. На это Кони, с присущей ему тонкой иронией, сказал: «Боюсь, что вы изволите смешивать судопроизвод-

ство с судоходством, в котором скорость играет очень важную роль»...

В связи с Сосницким Анатолий Федорович сообщил мне несколько очень интересных сведений из своего семейного архива, нигде до этого не опубликованных,

Другим лицом, оказавшим мне самую ценную помощь в подготовительной работе к биографии Сосницкого, когда тот или иной вопрос нуждался в разъяснениях научного специалиста, был Борис Львович Модзалевский. Он был одним из тех редких людей, общение с которыми не только обогащает умственный кругозор, но и заставляет верить в духовную красоту человечества. Когда я приходил в его служебный кабинет под башней в Академии Наук, или на его квартиру в одном из Академических домов на Васильевском Острове, то мне всегда становилось радостно от одного присутствия этого человека. Его глаза так ласково улыбались из-под очков в золотой оправе, мягкий голос был так приветлив, все его лицо, обрамленное темной, квадратно подстриженной бородой, было так привлекательно. В его знании Пушкина и Пушкинской эпохи не было ни капли схоластики или скучного педантизма, которыми так часто страдают профессора, отдавшиеся какой нибудь одной специальности. Это был ученый, одухотворенный гением того поэта, изучению которого он посвятил всю свою жизнь. Все его многочисленные ученые труды были полны пламенем ума и вдохновенного воображения. Помимо блестящего знания литературы, он был отличным историком, великолепно понимал искусство и обладал утонченным вкусом, что всегда придавало его статьям и книгам отпечаток художественности. Его осведомленность по литературе, истории и различным областям культурной жизни России и других стран была совершенно необыкновенна. На любой заданный ему вопрос он или отвечал сразу, или очень быстро находил соответственную справку. В его обширном домашнем кабинете стен не было видно: все они были заняты книгами на узких полках, поднимавшихся до самого потолка. Если требовалась какая нибудь справка, то он несколько секунд в раздумьи стоял перед полками, затем влезал на прислоненную к ним лестницу, доставал нужную книгу и очень быстро находил в ней ответ на вопрос. Все это делалось с самым искренним желанием помочь молодым литераторам и ученым, для которых его двери были всегда гостеприимно открыты. Мое сближение с Модзалевским началось с конца 1906 года, когда я передавал в Академию Наук библиотеку и архив покойных моих деда и дяди А. А. и К. А. Скальковских и вместе с ним занимался разбором книг и бумаг моих родственников. Мне довелось быть

свидетелем его работ по созданию Пушкинского Дома при Академии Наук. Благодаря его неистощимым трудам и энергии и при помощи академиков Н. А. Котляревского и С. Ф. Платонова Дом этот вырос в единственный в своем роде Пантеон Русской Литературы, объединенный именем Пушкина.

7

Летом в Министерстве Двора не было занятий по понедельникам, и, уезжая в Финляндию в конце дня по субботам, я возвращался в Петербург рано утром по вторникам и имел в своем распоряжении три вечера и два полных дня для писания моей книги. Я увозил с собой целый чемодан библиотечных и архивных материалов и в тихой дачной обстановке имел возможность спокойно и усидчиво работать. В Териоки мы попрежнему переселялись в начале мая и уезжали оттуда в сентябре. Общество моей матери разделяла там моя сестра, которая приезжала со своей семьей гостить к нам из Юрьева. Брат мой получил береговое назначение и, поскольку ему позволяли его обязанности в Главном Морском Штабе, иногда проводил день-другой в Териоках. Отец неизменно оставался в городе, отдыхая обыкновенно полтора месяца осенью за границей. После гибели брата Бориса в Цусимском бою мать моя не снимала траура, и жизнь в нашем доме в Петербурге стала очень замкнутой. Прием гостей и музыка теперь сделались редкостью. Каждый день, проведенный в милом Териокском доме, был для меня радостью. Природа Финляндии, море, прогулки — все это было таким приятным контрастом суетливой Петербургской жизни. Казалось почти невероятным, что всего в полутора часах от шума, пыли и летней духоты города могла существовать чудесная тишина, нарушаемая лишь всплеском волн и шелестом листьев на деревьях...

Мои служебные занятия в Кабинете Его Величества дали мне возможность сблизиться с художником Е. Е. Лансере. Знакомство мое с ним произошло при следующих обстоятельствах: однажды генерал Волков, во время моего дежурства при нем, предложил мне проехать с ним к Лансере по делу. Путь из Аничковского Дворца до Тучкова моста, возле которого была квартира и мастерская Лансере, был довольно длинный. Пока мы ехали туда, Волков рассказал мне, что он решил поднять художественную часть Императорского Фарфорового и Стеклянного Завода и пригласить для этого в качестве художника-консультанта Е. Е. Лансере. В его будущие обязанности входило бы самому делать рисунки для выпускаемых заводом вещей и привлекать для работы других хороших художников. Волкову хотелось, прежде чем окончательно оформить этот вопрос, переговорить лично с Лансере о разных деталях и вместе со мною осмотреть его картины, находившиеся в мастерской. Нужно ли говорить, как мне это было интересно. Мы провели часа два в мастерской Лансере, из больших окон которой

открывался прекрасный вид на Мытнинскую набережную и Неву. И разговоры с ним, и осмотр многочисленных его работ были очень увлекательны. Он в это время писал свою известную картину «Елизавета Петровна, выходящая из дворца». Мы с Волковым уехали под полным обаянием прекрасного таланта и благородной скромности Лансере. Приглашение его на службу состоялось в скором времени, и Лансере тотчас же приступил к работе, а за этим последовало приглашение еще нескольких художников, что не замедлило сказаться на повышении вкуса выпускавшихся заводом вещей.

Я очень с Лансере подружился, и мы стали часто встречаться. У нас были общие знакомые — М. В. Добужинский и Александр Н. Бенуа, приходившийся Лансере родственником. Я бывал на товарищеских вечеринках этих художников, где постепенно перезнакомился со многими другими кружка «Мир Искусства», как Билибин, Серебрякова, Петров-Водкин, Нарбут, Чехонин, Сомов. Центром кружка являлся Бенуа, выдающийся авторитет которого был неоспорим: в разносторонности его знаний и энциклопедичности образования у него было мало соперников. Я очень любил слушать горячие споры, возникавшие вокруг принципиальных вопросов искусства, обмен мнений относительно всех крупнейших событий в нашей художественной жизни. Все упомянутые лица принимали живейшее участие в Обществе Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины, о котором я уже упоминал. Для расширения интереса к Обществу, наш секретарь и главный идейный вдохновитель бар. Н. Н. Врангель устроил в залах Эрмитажа и Музея Императора Александра Третьего картинные выставки. Первая была посвящена картинам родоначальника русской бытовой живописи А. Г. Венецианова, находившимся в частных собраниях Петербурга и Москвы. На второй выставке удалось соединить до 150 работ одного из замечательнейших художников-портретистов России О. А. Кипренского, собранных из Петербурга, Москвы, Киева, Воронежа, Риги и некоторых русских имений. Считая, что задача каждой выставки не только популяризировать, но и регистрировать произведения искусства, Врангель составил монографии о Венецианове и Кипренском с репродукциями со всех картин этих художников, находившихся у частных лиц. Монографии эти, прекрасно изданные, служили вместе с тем каталогами выставок. Для поддержания еще более разностороннего распространения наших задач мы решили устраивать спектакли, посвященные старинным пьесам, которые разыгрывались бы любителями, но обставлялись бы профессионально и серьозно. Член нашего Общества графиня Е. В. Шувалова имела в своем особняке на Фонтанке близь Аничкова моста театральный зал. Особняк этот, построенный Гваренги, представлял собою

чудо красоты. При Александре Первом он принадлежал его возлюбленной М. А. Нарышкиной, и весь вид его, включая домашний театр, сохранял блеск Александровской эпохи. Гр. Шувалова предоставила нам свой театр в полное наше распоряжение, что как нельзя больше отвечало нашим планам. Организация дела была поручена Советом двум своим сочленам В. А. Волковой и кн. О. А. Оболенской и мне. Я собрал небольшой комитет, куда вошли бар. Врангель, артист и режиссер Александринского театра Ю. Э. Озаровский, М. В. Добужинский и я сам. Мы стали искать пьесу из старого русского репертуара и остановились на комедии Загоскина «Урок Матушкам». Это забытое произведение автора «Юрия Милославского» носило наивную прелесть старины и в то же время обладало сценическими достоинствами. Работа быстро закипела. Наши дамы помогли мне составить труппу из наиболее способных и опытных Петербургских артистов-любителей, Добужинский принялся за эскизы декораций и рисунки костюмов, Врангель стал подбирать реквизит и мебель из подлинных предметов старины, имевшихся в частных собраниях, а Озаровский начал репетировать. На мне лежало объединение всех работ и наблюдение за постановочной и административной частью спектакля. Репетиции шли по несколько раз в неделю по вечерам, велись очень внимательно и носили совершенно профессиональный характер. У Озаровского был помощник М. П. Зацкой, его ученик на Императорских драматических курсах. Среди исполнителей некоторые обладали настоящими сценическими талантами, а остальные, под опытным, культурным и терпеливым руководством Озаровского, составили хороший ансамбль. Через театральную Дирекцию я получил разрешение заказать все костюмы в мастерских Императорских театров; кроме того, мне было обещано электрическое оборудование, гримеры и рабочие сцены Александринского театра. Из Мариинского театра я пригласил балетного артиста Преснякова для постановки танцев, а из Придворного Оркестра дирижера и двадцать пять музыкантов. Добужинский создал очаровательные эскизы, по которым художник Н. Б. Шарбэ писал декорации, рисунки костюмов приводили в восхищение и исполнителей, и устроителей. Врангель достал обстановку и мебель, имевшие музейную ценность. Так прошло несколько месяцев в атмосфере настоящего художественного содружества и артистической взволнованности. В печати шла большая кампания, которая до того разожгла интерес к спектаклю, что, по мере приближения срока постановки, стало ясно, что, несмотря на громадные цены — 25 рублей за билет — ни одного свободного места не останется. Так как нам хотелось показать спектакль многим представителям художественного мира, которым подобная плата была бы не под силу, то мы решили устроить публичную генеральную

репетицию с платой по одному рублю за билет. Наконец, все было готово, последние постановочные и две закрытые генеральные репетиции прошли вполне благополучно, и подошел день публичной генеральной. Зрителей набрался полный зал. Был налицо, что называется, «Весь Петербург» из художественного и артистического мира, чье мнение было особенно ценно для моих сотоварищей и меня. Успех превзошел все ожидания: самые придирчивые критики, люди, так сказать, «делавшие погоду» на театральных премьерах, сошлись на том, что было создано зрелище, отличавшееся редкой стройностью и гармоничностью. Не только пьеса, веявшая стариной и разыгранная в манере несколько приподнятой сентиментальной театральности, типичной для сценических представлений тридцатых годов прошлого века, но и все остальное давало иллюзию, далекую от современности. Гваренгиевский колонный зал, желтая шелковая мебель, такой же занавес, мягкие звуки музыки Боккерини и Моцарта, предшествовавшей каждому акту и игравшейся в сцене бала, декорации, строго выдержанные в эпохе, и изысканные костюмы, отличавшиеся строгим вкусом, характерным для творчества Добужинского, мебель и обстановка, волновавшие воображение антикваров и радовавшие глаз каждого, даже программы с воспроизведением редкого портрета Загоскина и отпечатанные Елизаветинским шрифтом на старинной бумаге.

На следующий день состоялся сам спектакль. Публика напоминала прием в Зимнем Дворце, или раут в посольстве великой державы. Мест не хватило, и многие стояли. Успех, как и на генеральной репетиции, был громадный. Во всех газетах вышли хвалебные отзывы единодушно отмечавшие, что спектакль носил совершенно профессиональный характер. Рецензии не ограничились газетами, но даже попали в журналы. Живописная сцена второго акта на балу была увековечена в открытых письмах популярного издательства Общины Св. Евгении путем воспроизведения в красках эскиза Добужинского. Отклик этого спектакля донесся даже до наших дней, и в одной из книг по искусству, изданной в России при большевиках, я нашел упоминание о нем, как о художественном событии далекого прошлого. Первая театральная антреприза Общества сильно помогла его популярности, и наш Совет признал необходимым продолжать театральную деятельность, решив отпраздновать предстоящую столетнюю годовщину Отечественной Войны спектаклем, выработка программы которого была возложена на бар. Врангеля, Озаровского и меня.

Старинный театр привлекал тогда особенное внимание талантливого молодого режиссера Н. Н. Евреинова, который совместно с бар. Н. В. Дризеном, К. М. Миклашевским и Н. Н. Бут-

ковской дважды очень интересно воскрешал искусство средневекового театра от XI до XVI века и театра испанской драмы XVII века. Спектакли шли в выставочном зале так называемого Соляного Городка. Игра актеров, за немногими исключениями, заставляла желать многого, но вся реконструкция искусства старинного театра и его обстановки, осуществленная Евреиновым и его сотрудниками по режиссуре, а также художниками Александром Бенуа, Рерихом, Лансере, Щуко, кн. Шервашидзе и Калмыковым были превосходны. К сожалению, начинание это, в которое было вложено много таланта, знаний, энтузиазма и труда и имевшее очень большой художественный успех, оказалось недолговечным.

Другим воссозданием образов прошлого явилась выставка «Старые Годы», организованная журналом того же названия, доступ на которую оказался, к сожалению, возможен лишь для немногих из-за совершенно неожиданного обстоятельства. Хозяином выставки являлся редактор-издатель «Старых Годов» П. П. Вейнер, а главное ее устройство находилось в руках бар. Врангеля. Было снято помещение в Императорском Обществе Поощрения Художеств, судьбами которого распоряжался старый художник М. П. Боткин, известный коллекционер, стяжавший в прогрессивных художественных кругах недобрую славу двуличного ретрограда. Согласившись на устройство выставки в стенах своего Общества, он в самой слащавой форме выражал восхищение по поводу предстоящего художественного события, обещавшего действительно нечто выдающееся. Но, так как его не пригласили в распорядительный комитет, то в душе он затаил злобу и готовил смертельный удар. После того, как Врангель проработал несколько дней и ночей над приведением выставки в окончательный порядок, почти совершенно не отдыхая, и все было готово, после того, как через день должен был состояться торжественный верниссаж, на который было разослано несметное множество приглашений, накануне этого открытия, почетной хозяйкой которого была Президент Академии Художеств Великая Княгиня Мария Павловна, Боткин подал протест пожарной комиссии, что допущены какие то технические нарушения правил проводки освещения, якобы угрожавшие безопасности Общества Поощрения Художеств. И пожарная комиссия открытие выставки запретила, впредь до устранения этих нарушений. Когда Боткин со сладчайшей улыбкой подошел к Врангелю и смиренно сообщил, что вернисаж состояться не может, то нервы последнего не выдержали: переутомленный несколькими бессонными ночами и замученный тяжелой работой, он потерял самообладание и дал Боткину пощечину. Скандал получился невообразимый! Помимо стороны правовой, вся сила была на стороне Боткина: он был старик, Врангель же мо-

лодой человек. Весть об этой печальной истории моментально разнеслась по городу, и пока Боткин полетел к властям жаловаться на Врангеля и требовать его удаления со службы из Министерства Двора, гр. Д. И. Толстой, Директор Эрмитажа, где Врангель служил, вызвал его к себе и приказал ему подать прошение об отставке. Таким образом, когда Министр Двора дал Толстому предписание уволить Врангеля без прошения, то официальный ответ Директора Эрмитажа был таков, что Врангель уже больше на службе не состоит, так как только что уволен по прошению. Тогда Боткин подал на Врангеля судебную жалобу, и суд, разобрав дело, приговорил обвиняемого к нескольким месяцам тюремного заключения в арестном доме, где обыкновенно содержались мелкие мошенники и разные проходимцы. После произнесения приговора, Боткин великодушно заявил, что он «прощает молодого человека». Но Врангель от прощенья отказался и стойко отсидел в тюрьме, после чего послал Боткину извинительное письмо. По отбытии наказания, он был принят обратно на службу в Эрмитаж благодаря настойчивости Директора, прекрасно понимавшего всю ценность Врангеля для музейной работы. Пока он томился в арестном доме, до его сведения дошло, что Лев Толстой прислал Боткину письмо, в котором высказывал ему восхищение, что, наконец, нашелся истинный христианин, ответивший на пощечину прощеньем. Врангель на тюремном бланке написал Толстому и разъяснил, что вряд ли можно считать поступок Боткина истинно-христианским, так как он простил своего обидчика только после обвинительного приговора суда. В ответ, Толстой написал Врангелю очень теплое письмо и сказал, что он был введен в заблуждение и отказывается от своей высокой оценки морали Боткина. Кроме того, он прислал Врангелю свой портрет с надписью, который тот всегда держал на своем письменном столе на первом месте. Врангель рассказывал мне, что позднее к нему на улице нередко подходили всякого рода подозрительные личности с любезными приветствиями, и в них он узнавал своих прежних товарищей по тюремной камере. Вспоминал он об этом всегда с присущим ему мягким юмором и детской, веселой незлобивостью. П. П. Вейнер так никогда и не открыл своей выставки для платной публики, и видели ее лишь немногие его друзья и знакомые, допущенные в дневные часы, когда не нужно было пользоваться электричеством, к осмотру редчайшего собрания старины, расположенного в ряде специально выстроенных небольших комнат, обставленных в характере быта России 17 и 18 века.

Еще одной данью прошлому были спектакли старинного русского театра, дававшиеся в Императорском Китайском театре в Царском Селе во время юбилейной выставки, устроенной по случаю двухсотлетия Царского Села. Китайский театр, построенный

при Екатерине Великой Камероном, как отклик тогдашнего увлечения китайским стилем, был очень популярен в ту эпоху. Потом он был обычно для публики закрыт, а дворцовые спектакли шли там очень редко. Внутреннее его убранство представляло собой типичное для конца 18 века смешение китайского зодчества с неоклассикой Людовиков 14 и 15. Не очень большой театральный зал имел, однако, просторную, глубокую сцену, на которой можно было ставить любую пьесу. Организатором и постановщиком этих старинных спектаклей был Ю. Э. Озаровский. Пьесы охватывали период от Императрицы Елизаветы Петровны до Императора Николая Первого, и репертуар состоял из драм, комедий, водевилей с пением и балетов. Обстановка была подобрана из имущества Императорских театров, а часть декораций была предоставлена нашим Обществом. Хотя играли, главным образом, артисты Императорских театров, но недостаток репетиций и спешность постановок отразились на качестве спектаклей. Одним из наиболее ценных представлений было возобновление старинного балета Карла Дидло «Крым Гирей», либретто которого было написано плодовитым драматургом Александровской эпохи кн. А. А. Шаховским по Пушкинскому «Бахчисарайскому Фонтану». Очень ответственную пантомимную роль Заремы исполняла талантливая артистка Александринского театра Е. И. Тиме, недавно выпущенная по классу Озаровского с Императорских драматических курсов и быстро выдвигавшаяся по дороге вполне заслуженного успеха.

Сама выставка в Царском Селе иллюстрировала историю развития всех отраслей жизни этого прекрасного города, далеко выходя за пределы узко дворцовые. Мне пришлось поехать с Е. Н. Волковым на парадное официальное открытие. Стояла чудная летняя погода. Царское Село сияло красой сверкавших на солнце прудов с лебедями, изумрудных парков, блестящих дворцов, наполненных редчайшими сокровищами искусства. Я давно слышал об образцовой репутации Царскосельского придворного садоводства и оранжерей. И, действительно, редко когда мне приходилось любоваться таким количеством самых замечательных цветов и растений, как на этой выставке.

Текущий сезон ознаменовался приездом из Берлина Макса Рейнхардта с трагедией Софокла «Царь Эдип». Спектакль шел на арене Цирка Чинизелли. Эдипа играл замечательный актер Сандро Моисси, австриец — уроженец Триэста, составивший себе громадное имя в Австрии и Германии. Природа лишила его внешних данных для роли Эдипа: он был некрасив, мал ростом и не обладал ни малейшими чертами величия. Но личное его обаяние было очень велико, а искренность чувства и переживаний и большой красоты голос волновали и увлекали. Постанов-

ка Рейнхардта в первых своих моментах захватывала: громадная толпа граждан города Фив с ревом и криком врывались на арену, и, простирая руки, неслись ко дворцу. Это было драматично, живописно, убедительно. Но, постепенно, настроение падало и сменялось монотонным и безвкусным лицедейством вышколенных статистов, из которых многие даже не были достаточно хорошо вытренированы. Чувствовалось, что часть их была набрана из местных немцев и наскоро слита с приезжими Берлинцами. Главные партнеры Моисси были очень плохи и вызывали досадное недоумение. У широкой публики спектакль имел очень большой успех, чему, конечно, не мало содействовали необычность зрелища и постановки и широковещательность рекламы. В художественном мире мнения резко расходились; большинство было недовольно, но в оценке Моисси было полное единодушие признания.

Я уже мельком упоминал о том, что на одной из «сред» у бар. Дризена Вл. Ив. Немирович-Данченко читал вслух «Живой Труп». После смерти Толстого он получил для Художественного театра исключительное право на премьеру постановки. Все остальные театры в России и за границей могли ставить «Живой Труп» лишь после того, как он пройдет на сцене Художественного театра. Мастерское чтение Немировича-Данченко произведения Толстого произвело на всех слушателей глубочайшее впечатление, и я сгорал нетерпением поскорее увидеть пьесу на сцене. Поэтому, как только дошли известия, что в Москве близится день постановки, я немедленно написал Станиславскому, прося его дать мне возможность попасть на спектакль. В ответ на это Константин Сергеевич сообщил мне, чтобы я приехал в Москву на генеральную репетицию, после чего он постарается как нибудь устроить меня и на спектакль. Ни о каких билетах не могло быть и речи — весь театр, сравнительно небольшой по своей вместимости, был давно расписан. Слишком велико было общее стремление увидеть в Художественном театре неизвестную пьесу Л. Н. Толстого, чья жизнь только недавно угасла в такой печальной обстановке на убогой, маленькой железнодорожной станции Астапово.

Получить отпуск со службы на несколько дней было нетрудно, и вот я приехал в Москву к самому дню генеральной репетиции. Началась она в восемь вечера 22 сентября 1911 г.; очередной спектакль в этот вечер был отменен. Придти в театр пришлось спозаранку и ждать очереди в конторе, где М. Ф. Ликиардопуло выдавал билеты корреспондентам иностранных газет. Я получил место, оставшееся неиспользованным каким то американским журналистом. Ликиардопуло предупредил меня, чтобы я говорил с ним не иначе, как по английски, дабы толпившиеся в конторе люди, надеявшиеся в последнюю минуту получить какой нибудь пропуск в зрительный зал, думали, что я представитель ино-

странной печати. Театр был переполнен взволнованной публикой, собравшейся, как на священнодействие. Лучшие представители Московского мира театра, литературы, науки, искусства и общественности были налицо. С первой же картины пьеса захватила силой и величием благородной правды, столь типичной для произведения Толстого, и убедительностью своего исполнения. Вся сила спектакля сосредоточилась не на внешнем правдоподобии, а на внутреннем мире героев Толстого и их переживаниях. Грани между актерами и образами, которые они олицетворяли, совершенно стерлись в необычайных перевоплощениях. Вторая картина, у цыган, до того тонко создала нужное настроение, что я, глубоко равнодушный к цыганскому пению, был совершенно покорен. Как сейчас вижу перед собой первые признаки зимнего утреннего рассвета, проникавшего через полузамерзшие окна низкой комнаты, догорающие на столе свечи и Федю Протасова, лежащего без пиджака на диване... Словно зачарованный, слушал он то задорно-страстные, то заунывно-печальные песни под аккомпанимент гитар. Такой именно, вероятно, была та «цыганщина», под обаянием которой находился сам Толстой, так красочно и поэтично описавший ее в своей повести «Два Гусара»... Переживания Москвина, игравшего Федю, были искренни, глубоки и заразительны, В его исполнении так ясно чувствовалась неудовлетворенная тоска по свободе от всех условностей, сковывавших его жизнь, горечь одиночества и неутоленная жажда счастья. И тот особенный, радостный, вольный мир, который он находил в цыганской песне. Самим совершенством были Лилина и Станиславский в ролях Карениной и князя Абрезкова. Сцена, в которой они перемешивали русскую речь с образцовым французским языком, тем самым, что был неотъемлемой принадлежностью гостиных старой русской аристократии, являлась ярким примером того, когда театр перестает быть театром и переходит в жизнь. Благородное изящество манер и вкус Качалова и мягкая женственность Германовой прекрасно отвечали образам Виктора Каренина и Лизы Протасовой. Молодая и тогда еще мало известная актриса Коонен в роли цыганки Маши нашла отличное применение своего горячего, драматического темперамента и уменья хорошо петь. И не только главные действующие лица, но и второстепенные были превосходны. Особенно запомнился, например, судебный следователь, которого играл недавно принятый в труппу молодой Киевский актер Берсенев. Даже совсем незначительные персонажи, включая бессловесных, были замечательны: все эти цыгане, цыганки, гости, половой в трактире, письмоводитель у следователя, адвокат, курьеры в суде, судебная публика. Неудивительно, что кн. С. М. Волконский в своей резензии в «Аполлоне» написал, что невозможно забыть спину актера Барова,

игравшего письмоводителя. Он почти все время сидел спиной к публике и не произносил ни слова. Невольно вспоминаются слова Станиславского, что нет плохих ролей, а есть только плохие актеры. Крохотную роль цыгана играл Е. В. Вахтангов, в то время начинающий актер, а впоследствии один из самых замечательных режиссеров и театральных педагогов нашего времени — наследников Немировича-Данченко и Станиславского.

В театре я встретил Модеста Чайковского и Волконского, которые, так же как и я, специально приехали из Петербурга посмотреть «Живой Труп», и по окончании репетиции мы отправились вместе ужинать. К нам присоединился знаменитый Московский пианист К. Н. Игумнов. Все мы были радостно взволнованы большим явлением искусства, свидетелями которого только что были, и проговорили в ресторане до поздней ночи, обмениваясь впечатлениями. Разговоры наши еще долго продолжались на темных улицах Москвы, пока мы расходились по нашим гостиницам и квартирам. На следующий вечер, благодаря любезности Станиславского, я, всетаки, попал на премьеру «Живого Трупа», несмотря на то, что все билеты были распроданы: меня посадили вместе с некоторыми артистами Художественного театра на ступеньки балкона бэль-этажа. Спектакль прошел замечательно, только закрепив мои восторженные впечатления от репетиции, и я вернулся в Петербург бесконечно благодарный Художественному театру за два вечера незабываемых переживаний, насыщенных той самой великой правдой, которая так характерна для творений Толстого.

В Петербурге «Живой Труп» открылся на следующий вечер после премьеры в Москве. Постановка находилась в руках Мейерхольда и бывшего актера Московского Художественного театра А. Н. Лаврентьева, приглашенного в число режиссеров Александринского театра. Я попал на один из первых спектаклей вскоре после моего возвращения из Москвы. Играли хорошо, но очень неровно; нельзя было ни на минуту забыть, что находишься в театре, и не спасало от этого даже участие лучших артистов труппы, включая Савину (она играла старуху Каренину). В спектакле совершенно отсутствовало единство творческой воли, которое было так сильно в совместной постановке Немировича-Данченко и Станиславского в Москве. Режиссура Мейерхольда и Лаврентьева почему то не сумела спаять актеров вместе, не было общего стиля, каждый играл вразброд и не чувствовалось жизненной правды. А без нее не было великой правды Толстого.

Зато великой правдой был насыщен в Мариинском театре спектакль оперы Мусоргского «Хованщина», весь наполненный творчеством Шаляпина. Он пел центральную роль старца Досифея и руководил всей постановкой вместе с режиссером П. И.

Мельниковым. Это была премьера бессмертного произведения Мусоргского на Императорской сцене, раньше шедшего в Петербурге только в скромной постановке кружка любителей музыки. Сколько художественного подъема было на вечере этой премьеры, сколько силы, выразительности и творческой взволнованности! Кроме самого Шаляпина участвовали такие выдающиеся артисты, как Ершов (Голицын), Шаронов (Хованский), Смирнов (Шакловитый), Збруева (Марфа), декорации и костюмы были Коровина, дирижировал Коутс. Хор, всегда бывший образцовым вокально, вдохновленный примером и указаниями Шаляпина, не только хорошо пел, но буквально жил на сцене. Надоевшие, штампованные и фальшивые приемы игры вдруг исчезли. Разгульная стрелецкая вольница со своим предводителем «батей» князем Хованским, или фанатичные раскольники, сжигавшие себя в старообрядческом скиту по воле своего духовного вождя старца Досифея, были ярчайшими образцами самой подлинной древней Руси. Под мастерским руководством Коутса гениальная музыка Мусоргского звучала стихийно, мощно, мистично и проникновенно. Как сейчас вижу Шаляпина-Досифея. Вот он с лицом древнего аскета осеняет себя двуперстным крестным знаменем и молится перед храмом Василия Блаженного, прижимая к груди старинные священные книги. Вот он в религиозном экстазе исступленно торжествует победу над «инаковерующими», повторяя вместе с хором: «Пререкохом и попрахом!». Вот он, подобно Св. Серафиму Саровскому, сгорбленный сидит на камне в лесу и в скорбном молчании ожидает часа, когда и сам он, и его единоверцы предадут себя сожжению в своем скиту, лишь бы не сдаться сильнейшему противнику — войскам юного Царя Петра.

Еще одним незабвенным воспоминанием прошлого Мариинского Театра встает передо мною постановка оперы Глюка «Орфей». Подготовка ее продолжалась очень долго. Сперва шли споры, в какой редакции ставить оперу, в той ли, в которой роль Орфея исполняет контральто, или в другой, где ее поет тенор. Было уже совсем решено, что пойдет первая редакция, и роль была поручена Е. И. Збруевой, но затем Теляковский согласился с мнением художника Головина, что, во имя художественности впечатления, необходимо чтобы Орфея изображал мужчина, и роль была передана Собинову, к общей радости всех бесчисленных ценителей этого редкого певца-художника. Пошли репетиции, вокальные, хореографические, оркестровые, монтировочные — все трудные и сложные. Участвовали не только оперные солисты, хористы, артисты балета, но и балетная школа и множество статистов. Общая режиссура была поручена Мейерхольду, а хореография Фокину. Но, по мере хода работ, выяснилось, что поле деятельности Фокина должно значительно расшириться: из роли постановщика

только балетной части он перешел и на главного руководителя группировками солистов, хора и всех участвующих вообще. На генеральную репетицию собралось множество деятелей искусства и литературы. В зале царило приподнятое настроение; уже одни имена участников оперы — Собинова, Кузнецовой, Липковской, режиссура Мейерхольда, хореография Фокина, дирижерство Направника, декорации и костюмы Головина создавали его. Все даже самые преувеличенные ожидания оказались оправданными. Неувядающая красота и поэзия оперы Глюка нашли замечательное воплощение в этом редком празднике искусства. Специальный передний занавес из кружевных тканей и такие же ткани, украшавшие просцениум, были той изысканной рамой, в которой исполнялся спектакль. Несмотря на то, что партия Орфея была не вполне по голосу Собинову, тем не менее вся интерпретация роли музыкально и сценически не оставляла желать ничего лучшего. То же самое можно было сказать о Кузнецовой-Евридике и Липковской-Амуре. Фокинские танцы и группы, особенно в сцене, когда Орфей спускается в ад, волновали самое изощренное воображение. Казалось, что все эти бесчисленные тела, то скорченные в невыносимых муках, то извивавшиеся в невыносимых страданиях, то ползавшие и карабкавшиеся по скалам, то цеплявшиеся в отчаянии друг за друга и вдруг застывавшие на месте, сошли со страниц Дантовского Ада и ожили в страшном своем реализме. У Головина все было прекрасно. Но особенно удался ему переход из мрачного Ада, с его уходившими в самую высь сцены темными скалами, в полные воздушной нежности Елисейские Поля. Когда застилавший сцену туман сменился рассветом, и в лучах торжествующего солнца открылась радостная картина жизни блаженных теней, у публики вырвалось восторженное восклицание, и раздались бурные аплодисменты. В этой сцене танцы и группы Фокина явились, конечно, полным контрастом предшествовавшему и подчеркнули ликующее настроение обстановки Головина.

Премьера этого спектакля шла в бенефис хора, и хористы, как бы желая указать на первенствующее значение в этой постановке балетмейстера и художника в ущерб режиссеру, поднесли венки Фокину и Головину, ничем не отметив работы Мейерхольда. Это было нетактично и несправедливо, т. к. последний был главным инициатором появления «Орфея» в репертуаре Мариинского театра и сделал очень много для успешности постановки.

Несмотря на весь большой успех «Орфея», в репертуаре он не удержался. Собинову было тяжело петь свою партию, она была ему не по голосу, а назначить ему заместителя не хотели, в силу каких то высших соображений из области боязни уколов самолюбия. В результате сошел со сцены спектакль редчайшей красоты.

С первых чисел мая и до 30 августа серьезные театры в

Петербурге бывали закрыты, и процветали кафешантаны в увеселительных садах. Кроме того, оперетка переезжала из зимних своих помещений в летние, находившиеся при этих садах. Тогда оперетка принадлежала еще к падчерицам искусства, и никому из больших режиссеров не приходило в голову посвящать ей своего творчества, как это делали позднее Немирович-Данченко, Марджанов, Макс Рейнхардт. Но среди опереточных артистов были очень талнтливые люди, как Монахов, Вавич, Шувалова, Потопчина, Кавецкая. Не имея никаких художественных руководителей, предоставленные самим себе, или таким ремесленникам сцены, как Брянский, чьи постановки именовались на широковещательных афишах «оригинальными мизансценами», вся оригинальность которых ограничивалась гирляндами бумажных цветов и разноцветными лампочками, актеры эти, тем не менее, нередко создавали прекрасные сценические образы. Опереточные артисты имели множество своих поклонников, переполнявших театры «Палас» и «Буф». Особенно много народу бывало в садовых опереточных театрах. В одном из таких летних театров «Олимпия» бывали и оперные спектакли с участием гастролеров, как Шаляпин, Собинов, Липковская и др. Я бывал там очень редко, потому что, несмотря на блеск имен гастролеров, вся эта оперная антреприза была очень далека от искусства и оставляла желать многого.

Музыкальная жизнь даже и в летнее время не прекращалась, и любители сериозной музыки могли выбирать между прекрасными симфоническими концертами в Павловске под управлением известных дирижеров, которые менялись, и не менее хорошими симфоническими концертами в Сестрорецке, в курзале, под постоянным управлением Московского дирижера В. И. Сука. Я предпочитал ездить в Павловск, так как поездка туда была гораздо короче и удобнее. Много очарования было в этих концертах, многолетним руководителем которых был опытный дирижер Мариинского театра А. П. Асланов, составлявший очень интересные, сериозные программы. Концерты происходили в большом зале, прилегавшем непосредственно к самому Павловскому вокзалу. Казалось, что и воздух, и стены здесь были пропитаны традициями, поддерживавшимися еще с далеких времен, когда тут дирижировал сам «король вальсов» Иоган Штраус-сын. Традиционными были даже свистки паровозов, изредка врезывавшиеся в звуки музыки. Но все так к этому привыкли, что было бы как то странно, если б паровозы вдруг умолкли. В антрактах все выходили в сад, прилегавший к удивительному Павловскому парку, и любовались, как короткие сумерки теплого вечера сменялись еще более короткой, полутемной, пленительной для каждого Петербуржца белой ночью.

По правилам придворного ведомства каждый служащий еже-

годно имел право на двухмесячный отпуск. Большинство любило пользоваться им летом, но я решил, что зимние месяцы лучше. Летом, благодаря неприсутственным дням по понедельникам, было достаточно свободного времени, да и жаль было лишаться пребывания на даче. Среди недели, в жаркие вечера, я часто ездил в Крестовский Яхт-Клуб, где у самой Невы и среди чудесной природы Островов всегда было прохладно. Одним словом, для меня окрестности Петербурга летом были слишком привлекательны, чтобы от них уезжать. Зато перебить долгую зиму отъездом за-границу было заманчиво, и первый свой служебный отпуск я решил использовать для поездки на Ривьеру и в Италию.

Когда я уезжал из Петербурга, стояли трескучие морозы. И потому тем более прекрасной показалась Ницца, где погода стояла совсем летняя и цвели розы, фиалки и мимозы. Роз было такое множество, что если пойти на цветочный рынок за несколько минут до его закрытия в полдень, то за один-два франка можно было накупить их целую корзину. К сожалению, часто шел дождь, что мешало прогулкам. Хотя администрация гостиницы, где я жил, и уверяла меня с большим упорством, что в январе месяце в Ницце обыкновенно дождей не бывает, — тем не менее дожди упорно продолжались. В промежутках, когда появлялось солнце, и Средиземное море синело и сверкало, я с наслаждением бродил по набережной, уезжал в Ментону и другие близ лежащие города, или в соседнее игрушечное государство Монако. Рулетка в Монте Карло меня не интересовала, но, всетаки, я хоть раз хотел посмотреть, что происходит в знаменитом игорном доме. При входе в казино меня встретило следующее забавное препятствие: контролер, спрашивавший билеты, задержал меня, заявив, что я несовершеннолетний и потому пропустить меня в зал, где идет игра, нельзя. Пришлось вынимать паспорт и доказывать, что, несмотря на мой юный вид, мне 27 лет. Азарт совершенно не увлекал меня и, потеряв небольшую сумму, я немедленно же прекратил игру в рулетку и вместо этого стал наблюдать, что делается кругом. Толпы людей сидели и стояли вокруг столов, раздавались голоса крупьэ, и беспрерывно звенело золото. В те времена золото еще циркулировало свободно. Многие записывали выходившие номера, стараясь найти в них ключ к разным «системам», созданным воображением их самих, или других маниаков рулетки. Большинство находившихся здесь, преимущественно старые женщины, походило на одержимых... Зрелище было препротивное. Здание казино поражало безвкусным богатством и аляповатой роскошью. Зато парк, цветы, вся природа были необыкновенно прекрасны и представляли полный контраст тому, что делалось внутри казино. В принадлежавшем казино театре, считавшемся придворным театром Принца Монакского, были объявлены гастроли русской

оперы при участии Шаляпина и других артистов Петербургских и Московских театров. Я достал билет на открытие этих спектаклей, когда шел «Борис Годунов». Вся опера исполнялась по русски, за исключением хоров, которые пелись по итальянски. Успех был фурорный, и Шаляпин был предметом нескончаемых оваций публики, переполнившей театр. Остальные артисты имели тоже большой успех, и по тому вниманию, с каким переполнявшая театр публика слушала спектакль, чувствовалось, что вся опера очень нравилась. В этой международной аудитории радостно было сознавать себя русским и иметь возможность гордиться торжеством русского искусства. Партию Самозванца должен был петь известный Московский тенор Дамаев, но накануне спектакля он заболел. Отменять торжественную премьеру было невозможно, и потому тенор Мариинского театра Н. В. Андреев, исполнявший роль Шуйского, экспромтом пел и Самозванца, но под другой фамилией. Вышел он из трудного положения превосходно, несмотря на всю сложность задачи. Нелегко было не только петь большую ответственную партию без репетиции, но и менять по несколько раз грим. Лишь артист исключительной музыкальности, как Андреев, никогда раньше не певший роль Самозванца, мог пойти на подобный подвиг. В Мариинском театре в «Борисе Годунове» он был несменяемым и незаменимым Шуйским. Зная его хорошо не только по сцене, но и в частной жизни, я сразу догадался, в чем дело, но и публика, и критики были вполне уверены, что слышали двух разных певцов. После спектакля, зайдя за кулисы поздравить Андреева, я встретился со своим приятелем дирижером Мариинского театра Бернарди, который вел спектакль, и мы все вместе от души смеялись, как ловко все устроил знаменитый импрессарио Рауль Гинзбург. Этот энергичный предприниматель, ставший французским гражданином и кавалером ордена Почетного Легиона, когда то начал свою карьеру с того, что был билетным контролером в Петербургском увеселительном саду «Аркадия».

Несмотря на неблагосклонность погоды, я очень полюбил Ривьеру. В перерывы, когда не шел дождь, все кругом было так прекрасно! С балкона моей комнаты, выходившего прямо на набережную, врывался теплый, солоноватый морской ветер, неслись крики чаек, белыми стаями круживших над набережной. Воздух был прозрачен и живителен, море сияло яркой бирюзой, на торговой площади цветочный рынок был завален целыми грудами и охапками самых замечательных цветов, нарядная толпа весело заполняла улицы и кафе. Жизнь представлялась сплошным праздником. Но дожди, вопреки предсказаниям администрации моей гостиницы, усилились, и мне, волей-неволей, пришлось уехать. Я отправился во Флоренцию. Мною только что было закон-

чено чтение вдохновенной книги Муратова «Образы Италии», и мое настроение было самым подходящим для того, чтобы увидеть город, где жили и творили Данте, Петрарка, Боккачио, Микель-Анджело, Ботичелли, откуда началась эпоха Возрождения. Расположенный на берегу реки Арно в живописной долине, окруженный Апеннинскими горами, город этот очаровывал уж одним своим внешним видом. Музеи, дворцы, соборы, церкви представляли собой хранилища несметных богатств искусства, науки, различных областей культуры. С утра и до наступления темноты я пропадал в музеях, жадно знакомясь с тем, что раньше знал из книг, или о чем слыхал по рассказам. Посещения музеев я разнообразил хождением по городу, или прогулками по окрестностям, среди которых находился знаменитый Фиэзолэ, отдаленный от Флоренции всего тремя милями. Погода стояла теплая, почти весенняя, и я всюду путешествовал пешком. Даже в самых маленьких деревнях встречались иногда редчайшие образцы искусства. Известная часть прелести моих прогулок была испорчена незнанием итальянского языка. Часто хотелось поговорить с теми, кто встречался мне по пути, порасспросить их о местных достопримечательностях, и тут французский язык, к которому я прибегал, мало помогал мне. Но, все же, в конце концов, мы как то договаривались. Итальянцы мне очень нравились своей жизнерадостностью, добротой, приветливостью, непосредственностью и заразительным темпераментом. В обилии жестов, неизменно сопровождавших их речь, было очень много приподнято-театрального, чего-то от старого «театра больших страстей», что придавало их разговору характерную живописность.

В драматическом театре не было ничего привлекательного. Царствовал кинематограф, вульгарные и крикливые вывески которого пестрели повсюду. К кино я питал глубокое равнодушие и потому, преодолев свою антипатию к итальянской опере, я решил отправиться в местный Королевский оперный театр. В конце концов, было бы как то странно находиться в стране знаменитых на весь мир мастеров пения и не послушать оперного спектакля. Давали «Сельскую Честь» и «Паяцы». Мне не повезло: то, что я увидел и услышал, заставляло думать, что все знаменитые обладатели итальянского «бэль канто» находились в отъезде, зарабатывая большие деньги за границей. Потому что те толстые и немолодые мужчины и женщины, которые подходили к самой рампе, широко разводили руками, надсаживали горло и грудь и неискусно притворялись исполнителями опер Масканьи и Леонковалло, демонстрировали что угодно, кроме хорошего пения. Привыкнув к парадности наших Императорских театров, я был поражен, что в театре, именовавшемся Королевским, музыканты входили в оркестр прямо в пальто, которые они вешали на веревочку, отделяв-

шую помещение оркестра от зрительного зала. Перед началом и в антрактах по всему залу сновали люди, назойливо и громко предлагавшие за маленькую плату подушки на сиденья кресел партера. Шум, гам и беспорядок царил невообразимый. Публика была необыкновенно невзыскательная и аплодировала каждой высокой ноте, которую выкрикивали певцы. А когда в «Сельской Чести» оркестр сыграл знаменитое интермеццо, то весь зал дружно запел. По окончании номера, раздались такие восторженные выражения энтузиазма, что пришлось его повторить.

Отпуск мой близился к концу. Обратное путешествие я спланировал так, чтобы остановиться в Берлине и побывать в театрах. Мне очень хотелось посмотреть «Фауста» Гете в постановке Макса Рейнхардта, о которой я читал много хорошего, и побывать хотя бы на одном представлении Дягилевского балета, как раз в это время гастролировавшего в Берлине. Насколько в «Царе Эдипе» Рейнхардт проявил себя режиссером поверхностным, увлеченным внешним эффектом в ущерб более важным задачам, настолько в «Фаусте» он сделал все, чтобы показать трагедию Гете во всем ее величии и глубине. Благородная простота декораций, осуществленная почти без антрактов благодаря вертящейся сцене «Дейтшес Театра», сосредоточивала внимание только на актерах, игра которых не оставляла желать ничего лучшего. К великому сожалению, я не помню имен великолепных исполнителей Фауста и Маргариты и одно только имя Бассермана, игравшего Мефистофеля, ярко запечатлелось в памяти, должно быть потому, что позднее я несколько раз любовался этим выдающимся актером на сцене и в фильмах.

Дягилевский балет покорил немцев так же, как он покорил до этого французов и англичан. Да иначе и быть не могло, когда, благодаря исключительному организаторскому таланту Дягилева, Западной Европе были показаны спектакли, в которых были объединены самые замечательные творения хореографического, музыкального и театрально-декорационного искусства, а исполнителями этих спектаклей являлись самые выдающиеся артисты. В тот вечер, что я попал в переполненный театр, центром моего внимания среди других вещей, виденных мною раньше в России, был балет Фокина «Призрак Розы» на музыку Вебера «Приглашение к Танцу». В России балет этот никогда не шел и являлся для меня новостью. На фоне чудесной декорации Бакста, Карсавина и Нижинский, вдохновленные творческим гением Фокина, уносили зрителя в иной мир, далекий от нашей действительности. Когда Нижинский впархивал в окно, то получалось впечатление, что на мгновение он оставался висеть в воздухе. И это было не просто

совершенство техники, а нечто большее, трудно передаваемое словами, — какое то колдовство. Верилось, что он действительно призрак, ожившая душа розы, которая завораживает молодую, прекрасную, мечтательную девушку, как верилось тоже, что Карсавина была самим олицетворением романтизма, ожившего в движениях и пластике под бессмертную музыку Вебера.

8.

Вернувшись в Петербург, независимо от занятий по службе, я должен был приступить к организации спектакля Общества Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины, отмечавшего столетнюю годовщину Отечественной Войны. На этот раз мы выбрали сентиментальную пьесу совершенно забытого писателя Константина Ватаци, называвшуюся «Хижина Спасенная Казаком, или Признательность». Ее сюжет из эпохи нашествия Наполеона на Россию и наивный, приподнятый стиль отлично отвечали моменту. Для большей пышности и театрализации представления, Озаровский предложил прибавить к пьесе специальный финал с хоровым и балетным дивертисментами. Дополнительный текст написал он сам, а музыку подобрал я из покоившейся в пыльных архивах Императорских театров оперы А. Д. Львова (автора «Боже Царя Храни) «Русский Мужичек». Пьеса была постановочная и требовала множество участвующих, сложного реквизита, световых эффектов, большого количества костюмов. Для главных действующих лиц были сделаны новые костюмы по рисункам Добужинского, который был и автором декораций. Весь же остальной гардероб нужно было подбирать. Театральная Дирекция открыла мне двери своих многочисленных складов и мастерских, и после долгого пересмотра массы костюмов, обуви, париков, реквизита, Озаровскому и мне удалось найти то, что отвечало стилю Добужинского и приближалось к его эскизам. Между прочим, среди костюмов, хранившихся в главном гардеробе Императорских театров, были великолепные костюмы, в которых танцевали на маскарадах именитые гости Потемкина во время его пышных празднеств в Таврическом Дворце. Они были в отличной сохранности, и ими изредка пользовались на Императорских сценах. Не мало труда ушло на организацию и проведение репетиций. Из за музыкальных и танцовальных номеров количество участвующих сильно разрослось, и не так то легко было собирать всю эту молодежь и держать ее в сериозной дисциплине. Но общий энтузиазм помогал делу, а таланты Озаровского и балетмейстера И. И. Чекрыгина, который был также и профессиональным музыкантом и дирижировал оркестром, постепенно превратили любителей в самых заправских актеров, певцов и танцоров. И когда настали вечера публичной генеральной репетиции и спектакля, и дивный Гваренгиевский зал Шуваловского домашнего театра собрал громадные толпы людей, тот же успех, художественный и материальный, что и в первый раз, был наградой всех наших трудов и усилий.

Петербург в те времена был полон высокого духовного подъема. Жизнь искусства отличалась большим разнообразием. В театрах постоянно бывало что нибудь заслуживавшее внимания, образовывались новые литературно-художественные кружки, ширилось признание новой музыки, рос интерес к изучению старого искусства, выходила на дорогу молодая живопись. Одновременно с открытием таких выставок, как «Бубновый Валет». «Союз Молодежи», «Ослиный Хвост», которые демонстрировали самые радикальные и зачастую даже бессмысленные модернистические ухищрения, можно было любоваться ретроспективным блеском прошлого на таких замечательных выставках, как «Сто Лет Французской Живописи» и «Ломоносов и Елизаветинское Время». Первая, при содействии Французского Правительства, была собрана из разных уголков Франции и устроена в залах Юсуповского Дома на Литейном С. К. Маковским. Вторая явилась плодом долгих трудов деятелей Академии Наук, Академии Художеств и Эрмитажа и сотрудников журнала «Старые Годы». Она охватывала многообразную деятельность Ломоносова в науке и литературе и иллюстрировала бытовую и художественную картину эпохи. Все это демонстрировалось в залах Академии Наук, и роскошно изданные каталоги и описания экспонатов составляли несколько книг. Главными вдохновителями и организаторами дела были Б. Л. Модзалевский и бар. Н. Н. Врангель. Наше Общество тоже проявило свою деятельность в области выставок, продолжая этим начатую раньше пропаганду своих идей путем популяризации произведений искусства. Две выставки были посвящены редчайшим произведениям итальянской, голландской и фламандской школ из бесценных собраний наследников Великой Княгини Марии Николаевны — С. В. Шереметева и С. В. фон-Ден и коллекций сенатора П. П. Семенова Тянь-Шаньского. Наконец, третья выставка показала полное собрание рисунков В. А. Серова, широкой публике неизвестных. К открытию всех этих выставок тоже были выпущены художественно изданные каталоги со всеми воспроизведениями и с объяснительными статьями того же неутомимого Врангеля, написанными со свойственной этому автору увлекательностью изложения.

В театральном мире большое оживление вызвали постановки на Александринской сцене пьес «Заложники Жизни» Федора Сологуба и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева. С проникновением произведения Сологуба на консервативные подмостки Императорских театров связана целая история. По существовавшим в казенных театрах законам, ни одна пьеса не могла быть поставлена на их сценах без того, чтобы ее раньше не одобрил Театрально-Литературный Комитет при Дирекции театров в Петербурге, или Москве, после чего Директор театров окончательно решал

судьбу постановки. «Заложники Жизни» были представлены Петербургскому Комитету и забракованы. Но Теляковскому пьеса нравилась и ему непременно хотелось, чтобы она пошла в Александринском театре в постановке Мейерхольда. И через голову Петербургского Комитета он направил ее в Московский, добился тамошнего ее одобрения и тогда внес ее в репертуар Александринского театра. Театральные староверы шумели и возмущались, модернисты радовались. Пьеса прошла бурно, в зале горячие аплодисменты смешивались с негодующим шиканьем. Запутанность сюжета, в котором реальное и бытовое переплетались с отвлеченным и вымышленным, разделила публику па два лагеря. Появление на Александринской сцене новой драмы Леонида Андреева было также показателем нового курса. Андреевский протест против установившихся форм буржуазной жизни и сатира на освященные веками человеческие отношения нашли замечательное воплощение в артистах Аполлонском и Конраде Яковлеве, игравших центральные роли профессора Сторицына и доктора Телемахова. Режиссер Лаврентьев поставил пьесу в хорошо известной ему манере Московского Художественного театра — психологическом реализме. Спектакль получился сильный, яркий, убедительный и надолго остался в репертуаре, тогда как успех «Заложников Жизни» оказался недолговечным и продолжался всего один сезон.

В Мариинском театре был отлично возобновлен «Севильский Цирюльник». Фигаро пел молодой артист Каракаш, одаренный красивым, звучным голосом, прекрасной наружностью и актерским талантом. Розину исполняла пленительная Липковская, а Дон Базилио был Шаляпин. Я еще ни разу не видел его в такой комической роли и теперь лишний раз убедился в многогранности его таланта. Когда во втором действии тихо приотворилась дверь, и медленно вошла длинная, долговязная личность в черном одеянии католического патера, подпоясанная громадным кожаным поясом, в огромной широкополой шляпе, с красным зонтиком в руках, со смиренным и в то же время хитрым выражением уродливого лица, то невозможно было догадаться, что это Шаляпин. Вся его нелепая фигура представляла какую то смесь Дон Кихота с Тартюфом. Его рост, и без того большой, казался увеличенным благодаря высоким каблукам и коротким рукавам, из которых болтались, как плети, сухие, жилистые руки. Пение, отчетливо доносившее каждое слово и проникнутое нужным выражением, было также прекрасно как и вся его игра. Знаменитая ария о клевете прозвучала подлинной угрозой, и бархатный голос мощными волнами заливал театр.

Рядом со мною сидела М. Г. Савина. Ее лучистые, прекрасные глаза так и впивались в Шаляпина. И вдруг я увидел, что она заплакала. Думая, что с нею что то случилось и что она внезапно почувствовала себя нездоровой, я наклонился к ней и тихонько

спросил, что с ней? Она ничего не ответила и только сделала рукой маленький отрицательный жест. Когда кончился акт, она была вся в слезах и объяснила мне, что Шаляпин до того сильно захватил ее, что, несмотря на весь комизм его игры, она не могла иначе реагировать, как расплакаться от охватившего ее восторга.

Позднее я неоднократно слышал Шаляпина в роли Дон Базилио, но ни разу не был он так прекрасен, как в вечер этой премьеры. Со временем, особенно за границей, он стал заметно переигрывать, и первоначальный сочный, но в то же время тонкий его юмор стал заменяться некоторой долей шаржа.

В балете Фокин показал две новые постановки, в которых продолжал блестяще начатое им возрождение классического танца. Это были одноактные балеты «Исламей» на музыку Балакирева в оркестровой транскрипции итальянского композитора Альфредо Казелла и «Бабочки» Шумана в инструментовке Н. Н. Черепнина. «Бабочки» были поставлены с тем же лирическим романтизмом, что и «Карнавал». И одно из главных действующих лиц «Карнавала» — смешной и печальный Пьеро — опять был центральной фигурой сюжета. Быть может, именно благодаря невольно возникавшим сравнениям с «Карнавалом», балет этот был встречен довольно холодно, несмотря на превосходное его исполнение Карсавиной и Фокиным. «Исламей» исходил из стихийной буйности Половецких плясок и являлся как бы кратким вариантом «Шехерезады», которую Фокин, вследствие запрета вдовы Римского-Корсакова, считавшей, что балетная форма искажает произведение ее мужа, написанное не для балета, не мог показать в России. Между тем, Фокину очень хотелось познакомить русскую публику с «Шехерезадой». В результате появился «Исламей», восточный стиль музыки которого как раз отвечал хореографическим намерениям Фокина. Сюжет «Исламея», подобно «Шехерезаде», был взят из «Тысячи и Одной Ночи». К сожалению, краткость музыки сильно сузила рамки либретто и ограничила возможности балетмейстера: в «Исламее» вся драма восторгов запретной любви, ужаса застигнутых врасплох любовников и расплаты за это смертью разыгрывалась тремя лицами в течение лишь семи минут. Исполнители этого были Карсавина, Гердт и сам Фокин.

Очередной приезд Московского Художественного театра ознаменовался спектаклем «Гамлета». Общая композиция постановки принадлежала Гордону Крэгу, который был выписан Станиславским из Лондона. Они очень долго работали вместе: Станиславский преимущественно занимался с актерами, а Крэг добивался того, чтобы найти портативный архитектурный фон, на котором сценическое действие развивалось бы динамично и быстро. Живопись была заменена условной конструкцией из обтянутых материей высоких ширм, которые бесшумно сдвигались и раздвигались в разных со-

четаниях. Условность постановки, самой по себе прекрасной и величественной, не вязалась с реальной игрой актеров. «Гамлет» Крэга-Станиславского мало увлек меня, и один лишь Качалов доставил мне громадное наслаждение. Его исполнение заглавной роли было так же прекрасно в своем одиночестве, как прекрасен был он сам, одиноко выделяясь траурным черным костюмом среди золотого блеска парадных парчевых одеяний короля, королевы и всего Датского двора.

Другой постановкой того же сезона был Тургеневский спектакль, состоявший из одноактных его пьес «Где Тонко, Там и Рвется» и «Провинциалки» и первого акта «Нахлебника». В первой пьесе Качалов, Гзовская, Книппер и др., показали большое мастерство овладения легкой комедией, главную силу которого составляло блестящее ведение диалога, написанного в духе «сценических пословиц» Альфреда де Мюссэ. «Провинциалку» чудесно играли Лилина и Станиславский в тонах тонкого фарса, ни разу не переходя в соблазнительную даже для многих хороших артистов область шаржа. Из «Нахлебника», к сожалению, было показано только первое действие благодаря совершенно особому обстоятельству. А. Р. Артем — этот замечательный исполнитель Чеховских пьес и любимый актер самого Антона Павловича — играл несчастного, осмеянного, трогательного приживальщика Кузовкина с таким потрясающим драматизмом и искренностью, что довести пьесу до конца могло оказаться ему не по силам. Он был уж довольно стар, болел, и врачи опасались, что если он станет играть всю пьесу целиком, то глубокие переживания, которые он вкладывал в свою роль, могут довести его до разрыва сердца. Передать же роль другому актеру театр не пожелал, чтобы не огорчать своего заслуженного сотоварища, да, кроме того, и трудно было бы найти заместителя, достойного Артема. Пришлось примириться на половине пьесы. Все остальные артисты, занятые в «Нахлебнике», были живыми яркими Тургеневскими образами, выхваченными из жизни. Совместная режиссура Немировича-Данченко и Станиславского создала много замечательных характерных штрихов в трактовке сценических образов и целый ряд тонких подробностей обстановки, иллюстрировавших эпоху. Декорации и костюмы Добужинского, выполненные с чутким пониманием стиля, довершали прелесть этого незабываемого спектакля.

Всякое появление Художественного театра в Петербурге, обыкновенно на Пасхе, неизменно совпадало с той удивительной Петербургской погодой, когда с голубой Невы, недавно освободившейся от льда, дул бодрящий морской ветер, деревья начинали покрываться молодыми почками, на улицах продавались пучки ландышей и скромных бледно-сиреневых северных фиалок, и весь теплый, согретый весенним солнцем воздух был полон возрождением жизни.

Во время приездов Художественного театра меня всегда радовали встречи со Станиславским и Лилиной. Они никогда не забывали нашей семьи и, несмотря на перегруженность работой, навещали нас. Но самыми приятными для меня были свидания с Константином Сергеевичем за кулисами или в его номерах комфортабельного пансиона Шпэрк, помещавшегося в здании Дворянского Собрания. В том же пансионе, не уступавшем самой лучшей гостинице, жили также многие другие артисты Художественного театра, и, бывая у Станиславского и его жены, я имел возможность видеться с Книппер, Качаловым, Москвиным. Помню, как раз, после одного из спектаклей, мы все вместе ужинали у Константина Сергеевича, и как тут же за столом Качалов с увлеченим читал новые стихи Максимилиана Волошина и модного тогда Игоря Северянина. Кто хоть раз слышал, как читал стихи Качалов, согласится со мною, что более обаятельного чтеца и декламатора трудно отыскать. Разговоры неизменно шли об искусстве, обсуждались пьесы, роли, актерские успехи и неудачи. Станиславский долго находился под глубоким впечатлением от искусства Айсадоры Дункан и неоднократно доказывал, что всякий, ищущий на сцене правды и красоты, должен непременно ходить на ее вечера.

Артисты Художественного театра имели в Петербурге близких друзей. Наибольшим гостеприимством они пользовались в семье профессора Военно-Медицинской Академии С. С. Боткина, жена которого Александра Павловна была дочерью П. М. Третьякова, создателя Третьяковской Галлереи. Дом Боткиных на Сергиевской был своего рода музеем, в котором было собрано не мало великолепных произведений искусства. Настоящим близким и преданным другом Художественного театра являлась вдова историка Бильбасова, Ольга Андреевна. Эта почтенная старушка жила в доме своего покойного отца А. А. Краевского, издателя «Отечественных Записок». Старые Петербуржцы, вероятно, помнят этот дом на углу Литейного и Бассейной, с двумя мраморными на нем досками, на которых было сказано, что здесь жили Некрасов и Пирогов. Тут за обедами и ужинами собирался чуть ли не весь театр, и хлебосольство Ольги Андреевны заходило так далеко, что когда давались «Три Сестры», то она обыкновенно присылала на сцену всю еду для именинного завтрака в первом действии пьесы. Москвичи нежно любили старушку и называли ее тетя Оля.

Любовь к морю с детства развила во мне влеченье к морским путешествиям. И потому, когда представилась возможность очередного служебного отпуска, то на этот раз я изменил своему решению уезжать из Петербурга зимою и отправился летом в Скандинавские страны. Путешествие мое было чрезвычайно приятное и интересное. На пароходе из Петербурга я поплыл через Гельсингфорс в Стокгольм, а оттуда по Готскому каналу в Гё-

теборг, затем в Христианию (теперь Осло), потом в Копенгаген и обратно в Гельсингфорс. В общем я провел, с перерывами, свыше двух недель на пароходах и еще больше пристрастился к морю. Качка не только меня не беспокоила, но, наоборот, создавала приподнятое и веселое настроение. Сколько было красоты в бурную, солнечную погоду стоять на верхнем мостике, любоваться бушующими волнами и дышать соленым, морским воздухом! Или в теплую летнюю ночь медленно плыть по узкому Готскому каналу, берега которого в луче прожектора казались совершенно изумрудными. И люди, и сама природа в этой необычайной обстановке теряли свою реальность. То время, что я не был на пароходах, я провел в Стокгольме, приморском курорте Сальчобадене, Христиании и Копенгагене. Трудно сказать, где мне понравилось больше — в Швеции, Норвегии или Дании? Все мне было по душе: живописная природа с ее шхерами, фиордами, лесами, озерами, горами, постоянная близость моря, честность, отзывчивость, вежливость и простота людей. Старая Европейская культура, в соединении с новейшей Американской практичной цивилизацией, делала физические условия жизни необыкновенно удобными и благоустроенными. Все было дешево, доступно и комфортабельно.

С ранней юности я был пламенным поклонником Ганса Христиана Андерсена и, живя в столице Дании, постоянно воскрешал в моем воображении образы и обстановку его очаровательных сказок.

По случаю лета почти все сериозные театры были всюду закрыты, о чем я мало сожалел, потому что моя поездка носила характер летней экскурсии, имевшей мало общего с обычной моей жизнью «вокруг искусства». Однако, когда я попал в Христианию, то оказалось, что в Королевском Драматическом театре, на площади перед которым красуются величественные памятники Ибсена и Бьёрнсена, идут спектакли. Мне захотелось посмотреть, как играют Ибсена в его родном театре, и я пошел на «Женщину с Моря». После незабвенной Комисаржевской в «Норе», постановок Ибсена в Художественном театре и той же «Женщины с Моря» в нашем Александринском театре в поэтических декорациях Головина и с Ведринской в главной роли, Норвежский спектакль вызывал досаду и тоску. Исполнение было самое бездарное, в напыщенной манере второстепенного Немецкого театра. Если не считать этого маленького театрального разочарования, то, в общем, моя Скандинавская поездка вышла на редкость удачной и оставила во мне самые хорошие воспоминания.

В Петербурге меня ждала новая служебная работа. В связи с предстоявшим двухсотлетием Кабинета Его Величества историку-профессору В. Н. Строеву заказана была книга — истори-

ческое исследование, посвященное деятельности Кабинета за двести лет. Я должен был принять участие в собирании материалов для этого труда, и на меня была возложена выборка из архивных дел всех сведений о том, какие были сделаны ассигнования из Кабинетских сумм за последнее царствование на поддержание в России изобразительных искусств. Касалось это главным образом художественных музеев и художественного образования. За давностью лет я не помню деталей, но одно припоминаю очень отчетливо, что цифры эти были громадные. Выписки свои я должен был снабжать подробными разъяснениями целей ассигнования и их исторического значения. Работа эта была очень интересная, и я охотно занимался ею. Собранные мною данные были потом переданы с грудой иного материала, добытого из различных делопроизводств Кабинета другими лицами, профессору Строеву. Написанная им «История Кабинета Его Величества» составила ценную книгу, которая была издана со всей роскошью, доступной Министерству Двора.

Перебирая в памяти значительные театральные события, я должен снова вернуться к Мейерхольду. По его инициативе и благодаря его и А. Я. Головина настойчивости, Мариинский театр показал самую смелую по своему новаторству того времени оперу Рихарда Штрауса «Электру», написанную на текст Гуго фон-Гофмансталя. Для Императорской сцены такой шаг был очень рискованный. В «Электре» все было наперекор установленным традициям: вместо обычных трех, четырех, или пяти актов — один, длившийся без антракта час сорок минут; чистейший модернистический экспрессионизм в музыке, с оглушающей непривычное ухо оркестровкой; в постановке археологичность, переносившая зрителя в Микенскую эпоху. Мейерхольд и Головин, пользуясь советами профессора-археолога Богаевского, воскресили на сцене подлинную античность. Это было очень красиво, как зрелище, но совершенно не согласовалось с острой современностью музыки и создавало противоречие между действием и оперной композицией. Артисты сделали все, чтобы преодолеть невероятные трудности исполнения и со стороны вокальной, и со стороны фразировки текста, чрезвычайно капризной из за крайней быстроты в некоторых темпах. Особенно на высоте были недавно поступившая в труппу певица Валицкая, обнаружившая в роли Электры редкой красоты и силы голос, и заслуженная представительница старшего поколения Славина в роли Клитемнестры. Коутс блестяще справился со сложнейшей партитурой. Несмотря, однако, на всеобщие усилия участников и руководителей, спектакль у широкой публики провалился и был снят с репертуара после нескольких представлений. Однако, прогрессивная часть прессы и зрителей была очень довольна и шумно

выражала свою признательность. Анализируя этот спектакль теперь, ясно видишь, что он далеко опередил свое время и был показан зрителям тогда, когда они не были еще достаточно музыкально подготовлены для восприятия такой, как тогда казалось, сложной и необычной вещи. Сейчас эта опера не вызывает уже никаких споров и слушается в любом оперном театре безо всякого труда и напряжения. Сравнительная редкость ее исполнения объясняется большой трудностью заглавной роли, требующей от певицы голоса исключительного диапазона. И не малое препятствие для репертуарности «Электры» представляет также ее одноактность.

В связи с последним вспоминается одна смешная деталь: арендатор буфета Мариинского театра, плативший, согласно своему контракту, театральной Дирекции определенную сумму за каждый спектакль, обратился с просьбой освободить его от арендной платы в вечера, когда шла «Электра», потому что тогда не было антрактов, и он мог торговать только перед началом представления, когда в буфете не было почти никакой публики. Просьба его была послана Дирекцией на заключение Кабинета, наблюдавшего за всеми делами бюджетного характера, и была справедливо решена в пользу буфетчика, который стал заклятым врагом Рихарда Штрауса и ругательски ругал его «Электру» по мотивам чисто экономическим. Не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов об этом буфетчике, имя которого — А. Е. Тишкин — было хорошо известно всем старым Петербуржцам, бывавшим в его популярном ресторане «Поплавок» на пристани Шлиссельбурских пароходов против Летнего Сада. Буфет в Мариинском театре был для него делом бездоходным. Он так великолепно кормил артистов и служащих во время репетиций и в часы, когда спектаклей не было, отпускал такие громадные порции и за такую скромную плату, что в результате нес убытки. Но он был страстным театралом, обожал актеров и театральную атмосферу и гордился тем, что, по мере своих скромных возможностей, принимал посильное участие в жизни Мариинского театра.

Раз зашла уже речь о театральном буфете, то нельзя не отметить и другого друга актеров — буфетчика Александринского театра, содержавшего это дело свыше пятидесяти лет. Кто из служащих в Александринском театре и из постоянных его посетителей не помнит имени Афанасия Ивановича Петрова? В его буфете, долги по которому превышали его доходность, бывал в антрактах настоящий клуб. В облаках табачного дыма журналисты и театральные критики спорили до хрипоты, и зачастую тут же решалась судьба успеха или неуспеха новой пьесы или новой постановки. Для А. И. Петрова Александринский театр был его родным домом, и он жил его интересами не меньше, чем любой член труппы.

Таких маленьких, скромных тружеников нашего театрального муравейника было великое множество, и трогательно было наблюдать, как они гордились своей кровной связью с театром и с деятелями искусства.

Громадной радостью явилось возвращение из за границы после двухлетних странствий А. П. Павловой. Талант ее словно еще больше созрел и вырос, и каждое ее выступление в балетах, а иногда и в операх было подлинным праздником. Публика всегда ее любила и высоко ценила, но после ее продолжительного отсутствия каждому стало еще более ясно, каким богатством обладал Петербургский балет, имея в своих постоянных рядах эту несравненную художницу хореографического искусства. Имя ее стало окружаться настоящим обожанием. Репертуар балета, к сожалению, освежался очень мало, и единственной художественной новинкой был одноактный балет Фокина «Прелюды» — пластическая интерпретация известной симфонической поэмы Листа того же названия, вдохновленной поэмой Ламартина «Поэтические Размышления». На фоне импрессионистической декорации Анисфельда артисты изображали столкновение между прекрасными и дурными началами в жизни человека, символизируя вечную борьбу человечества между жизнью и смертью. Балет этот не имел реального либретто и лишь хореографически иллюстрировал чувства и переживания, слитые гармонично между движениями и музыкой. Картина получалась восхитительная, и напоминала творения Ботичелли. Главные роли исполнялись Карсавиной и Фокиным.

Возобновление талантливым танцовщиком и балетмейстером Н. Г. Легатом старого балета «Талисман» с длинным, тягучим сюжетом и пресной музыкой Дриго представлял мало интересного.

Зато в оперной жизни Петербурга появилась заслуживавшая внимания новость: открылся «Театр Музыкальной Драмы», субсидированный несколькими очень состоятельными лицами, среди них Принцессой Е. Г. Саксен Альтенбургской. Она была внучкой основательницы Императорского Русского Музыкального Общества Великой Княгини Елены Павловны и подобно своей просвещенной бабушке руководила делами Музыкального Общества. Новое оперное учреждение поставило перед собой задачу построить оперу на основах Московского Художественного театра, стараясь как можно больше приблизить все на сцене к правде. Натурализм в опере, самая суть которой условна, привел режиссуру театра к таким подробностям, которые доходили иногда до абсурда. Как на пример укажу на санитаров и карету скорой помощи, дежуривших возле цирка в последнем акте «Кармен». Оставляя, однако, это в стороне, надо признать, что в «Музыкальной Драме» было много отличных спектаклей и что дело велось в ней серьезно

и любовно. В труппе были такие превосходные артисты, как чудесная певица и талантливая актриса М. И. Бриан, оркестр был большой и сильный и имел таких одаренных и знающих руководителей, как Бихтер и Фительберг, сцена была оборудована по последнему слову техники и имела освещение даже более усовершенствованное, чем Мариинский театр. Сам театр архитектурно отличался, к сожалению, крайним безобразием. Помещался он в здании Петербургской Консерватории и был выстроен на месте ее бывшего большого зала, где раньше происходили концерты Русского Музыкального Общества, спектакли Итальянской оперы и разные выступления частных антреприз. Репертуар «Музыкальной Драмы» по большей части мало отличался от репертуара Мариинского театра и потому иногда напрашивались невыгодные сравнения: как, например, было конкурировать «Музыкальной Драме» с Императорской Оперой когда в одной шла «Хованщина» с Мозжухиным, а в другой с Шаляпиным. Однако, такие спектакли, как «Кармен», «Евгений Онегин», по мнению многих, исполнялись «Музыкальной Драмой» лучше. Мои симпатии были всегда на стороне Мариинского театра, который для меня неизменно оставался благородной Академией большого оперного искусства. Большой заслугой нового оперного предприятия была постановка «Пелеаса и Мелиссанды» Дебюсси, оставившая меня под глубоким и волнующим впечатлением. Опера эта никогда не шла на Мариинской сцене, и я был восхищен ее изысканной, необычной музыкой и одухотворенным исполнением певцов и оркестра. Сцена отделялась от зала тончайшим, едва заметным тюлем, что придавало действию какой то ирреальный мистицизм. Люди и обстановка казались окутанными дымкой призрачного тумана, и это прекрасно гармонировало с импрессионистическим характером музыки Дебюсси.

Служебные дела по Кабинету близко поставили меня к довольно значительному нововведению, имевшему художественное значение. Одним из отделов Кабинета была так называемая строительная часть, ведению которой подлежали все архитектурные и ремонтные работы дворцовых, театральных, музейных и других зданий, составлявших собственность Министерства Двора. Руководство этой ответственной отраслью испокон веков велось чиновниками, или в лучшем случае гражданскими инженерами, людьми, хорошо знавшими строительную технику, но по большей части в искусстве мало сведущими. Е. Н. Волков решил положить этому конец и пригласил архитектора-художника академика А. И. Таманова в качестве консультанта при строительной части, снабдив его очень широкими полномочиями. Таманов приобрел большую известность после того, как его постройка дома князей Гагариных на Новинском бульваре в Москве была премирована. Подобно

таким архитекторам как Фомин, Щусев, Жолтовский, Щуко, вышедшими, как он сам, из Академии Художеств, он являлся представителем того нового поколения в русском строительстве, которое очень удачно уводило зодчество от чисто коммерческих и лишенных какого бы ни было вкуса задач и создало своего рода возрождение русской архитектуры. Талант, образованность, вкус и широта кругозора вместе с большой тактичностью и умением ладить с людьми делали его самым подходящим для новой задачи человеком. Я участвовал во всех переговорах, предшествовавших его приглашению, и постепенно у нас с ним установились очень близкие, дружественные личные отношения. Служебная работа Таманова началась немедленно. В здании Кабинета был зал, в котором происходили разные заседания, комиссии, совещания при участии всевозможных учреждений нашего ведомства и других министерств. Волков воспользовался подходящим случаем — исполнившимся двухсотлетием Кабинета — и распорядился зал этот перестроить в специальную комнату, посвященную памяти державного основателя Кабинета — Петра Великого. Таманов сделал проект перестройки и поручил ее осуществить молодому талантливому ученику Академии Художеств А. Я. Белобородову. Когда новая комната, отделанная в Петровском стиле, была готова, то для ее торжественного открытия в ней была устроена выставка художественных изделий Императорского Фарфорового и Стеклянного завода и гранильных фабрик Петергофа и Екатеринбурга. Мы все очень гордились нашим Петровским залом. Таманов стал очень успешно и зорко наблюдать за многочисленными строительными работами Министерства Двора. Одна из важнейших, которая могла бы создать новый ценный памятник искусства, осталась, к сожалению, неосуществленной из за начавшейся позднее войны. План ее был задуман грандиозно, но для проведения ее в жизнь требовались громадные средства, а, главное, время. Волков должен был выжидать подходящего момента, найти который было нелегко в таком сложном и своеобразном служебном аппарате, как придворное ведомство, где всегда надо было учитывать разные настроения и устранять нежелательные влияния. Дело заключалось в следующем: Императорский Малый театр в Москве являлся предметом вечных забот строительной части Кабинета. Воздвигнутый на земле, под которой раньше протекала речка Неглинка, он от времени до времени давал значительные трещины, вызывавшиеся подпочвенными осаждениями. Ремонт требовал больших расходов и постоянного технического надзора. Так как внешний вид Малого театра не представлял ни малейшей ценности, то Волков задумал добиться Высочайшего разрешения на то, чтобы здание Малого театра сломать, а вместо него построить новое. Кроме того перестроить арендовавшийся антрепренером Незлобиным бывший Новый театр,

составлявший собственность Кабинета, и слить его и Малый театр в одном архитектурном стиле с великолепным Большим театром. Все эти три театральных здания находились друг подле друга и составили бы единственный в своем роде театральный центр редкой красоты, расположенный на одной площади. Ничего подобного не существовало ни в одной из больших Европейских столиц. Здание Незлобинского театра предполагалось возвратить в пользование Дирекции Императорских театров, как это было раньше, когда функционировал Императорский Новый театр, превратив его в Новый Императорский Общедоступный театр для народа. По ценам он должен был приближаться к Петербургскому Народному Дому, а по качеству отвечать задачам лучших театров.

Помню, как ранним летним утром Волков вызвал меня по телефону к себе на казенную дачу на Каменном Острове, и с каким энтузиазмом, вдали от суеты Кабинетской канцелярии, мы провели несколько часов за разработкой первого плана Всеподданнейшего доклада по этому вопросу. Мне поручено было, сохраняя пока полную тайну от всех, включая наших сослуживцев, разработать этот доклад во всех деталях и изложить его с наибольшей убедительностью для Министра. Я вспомнил, что когда то писатель А. Н. Островский, в бытность свою управляющим Малым театром, представил Императору Александру Третьему проект открытия в Москве специального театра, доступного для широких народных масс. Вооружившись материалами Островского, хранившимися в архиве Министерства Двора, я составил подробную докладную записку для Волкова, которую он одобрил и утвердил, сказав мне, что, если его план осуществится, то я буду откомандирован в Москву в качестве правителя дел строительной комиссии. Затем случилось то, что, увы, так часто происходило в бюрократической жизни: проект стал выжидать «подходящего момента», а пока шло время — грянула война, и ничего не состоялось.

Однако, не буду забегать вперед и вернусь к изложению событий в моей жизни вокруг искусства, непосредственно предшествовавших войне 1914 года. Тут, в длинной верепице воспоминаний, возникает счастливый для меня день, когда я впервые встретился с замечательной артисткой Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Она только что была переведена из Московского Малого театра к нам в Александринский, и во время одного из моих дежурств в Кабинете приехала повидать по служебному делу генерала Волкова. Я поспешил выйти к ней в приемную, пригласил ее к себе в кабинет, и за те короткие десять минут, что ей пришлось подождать Волкова, разговорился с Екатериной Николаевной. Ее обаяние, такое сильное на сцене, в жизни было едва ли не еще сильнее. Редкой музыкальности голос и огромные проникновенные глаза, полная живого ума и наблюдательного юмора речь производили чарующее впечатле-

ние. Эта первая короткая встреча послужила началом долгой дружбы, закрепленной еще дружескими отношениями Екатерины Николаевны с моим отцом, пациенткой и горячей почитательницей которого, как врача, она была.

Первое знакомство с нею зрителей Александринского театра состоялось в «Цене Жизни» Вл. И. Немировича-Данченко. Эта старая, но до сих пор еще не устаревшая пьеса создателя Московского Художественного театра, увенчанная Грибоедовской премией, от которой автор отказался, заявив, что премия по праву принадлежала Чехову за «Чайку», когда то входила в репертуар Савиной, Ермоловой, всех лучших артисток драматического амплуа и даже Элеоноры Дузэ. Написанная с большим умом, вкусом и великолепным знанием сцены. она убедительно вскрывала переживания сложной женской души, непонятой окружающими и запутавшейся в противоречиях неудачной семейной жизни. Для артистки, обладающей настоящим талантом, «Цена Жизни» находка: тут есть на чем себя показать, есть на чем проявить свои способности увлечь за собою зрительный зал...

В памяти Петербуржцев еще свежи были воспоминания о блистательном исполнении Савиной, и потому Рощина-Инсарова невольно рисковала стать предметом невыгодных сравнений. Театр был переполнен, и атмосфера была полна взволнованного ожидания. В ближайшей к сцене ложе бэль-этажа сидела М. Г. Савина, и глаза многих устремлялись к ней, что она скажет? Рощина-Инсарова вышла из своего испытания триумфаторшей, и публика убедилась, что Александринский театр обогатился новой артисткой самой крупной величины. Вместе с артистом И. М. Ураловым, чей сочный талант раскрылся сперва в Московском Художественном театре и получил окончательное развитие в Александринском, она была предметом нескончаемых оваций. Савина восторженно ей аплодировала, поднесла ей венок и чествовала ее, ее партнеров и автора ужином. Ставилась пьеса Е. П. Карповым, а на последнюю репетицию приехал из Москвы автор.

Успеха первого дебюта Рощиной-Инсаровой ничуть не омрачило ее участие в новой пьесе Английского драматурга Артура Пинеро «На Полпути», которая не только провалилась у публики, но вызвала целый скандал среди актеров незадолго до ее открытия. Буря разыгралась вокруг Мейерхольда, которому поручена была режиссура спектакля. Артист Аполлонский отказался от назначенной ему роли, упрекая Мейерхольда и художника Головина, что они встали на путь «кубизма» и калечат образцовую сцену. Его поддержал В. Н. Давыдов, выступивший с резкими нападками на Мейерхольда в печати, на что последний ответил не менее резко в газетном интервью, в результате чего ему пришлось извиняться перед всей труппой и разъяснить, что слова его

были неправильно истолкованы сотрудником «Петербургской Газеты». Газета эта, между прочим, славилась тем, чтобы раздувать разного рода закулисные недоразумения в большие истории и создавать из них злободневные «сенсации». Пьеса «На Полпути», посвященная вопросу о лживости современного брака, действительно оказалась поставленной в необычном и мало подходящем для Императорской сцены условном стиле, близком к «кубизму», и совершенно не имела успеха, несмотря на то, что актеры превосходно разыграли свои роли и Рощина-Инсарова окончательно утвердила за собой репутацию крупного приобретения для Александринского театра.

Поскольку театр этот богател талантами, постольку современный репертуар его хирел и тускнел. Оживляло его только большое мастерство актеров, выносивших на своих плечах посредственные пьесы, или постановки произведений классиков. Такие спектакли, как «Сердце не Камень», «Горячее Сердце», «Доходное Место» Островского или «Провинциалка» и «Завтрак у Предводителя» Тургенева давали полное удовлетворение даже самым взыскательным зрителям. В них артисты имели полную возможность развернуть свое художественное творчество со всей силой.

Очень удачной оказалась попытка реставрировать старинные пьесы с куплетами и пением. Одноактная оперетта Оффенбаха «Званый Вечер с Итальянцами» и водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная Дебютантка» Д. Т. Ленского были лучшим доказательством как радовался зритель возможности отдаться беззаботному, здоровому смеху. В миниатюре Оффенбаха Давыдов и Варламов показали, что в оперетте они такие же большие артисты, как и в более привычном для них роде искусства. Прекрасными их партнерами были Ходотов и Тиме. Последняя, проявившая себя, как артистка большого драматического диапазона в пьесе Зудермана «Огни Ивановой Ночи», теперь показала себя совсем с другой стороны: она отлично пела, с той изящной кокетливостью, искренней веселостью и четкой ритмичностью, которые неотделимы от шаловливого искусства «подачи куплета». В водевиле Ленского она создала из своей роли «провинциальной дебютантки» образ большой художественной законченности. Старика Синичкина, целью своей жизни поставившего добиться для дочери сценического дебюта, играл с тонким комизмом, трогательной искренностью и очаровательной наивностью великолепный актер Конрад Яковлев. Я много читал про то, как восхищал публику в этой роли великий Мартынов, или как любил когда то показать себя в ней Варламов, и думаю, что игра Яковлева была по своему качеству очень близка этим актерам. Исполнение всего ансамбля и постановка молодого режиссера Ю. Л. Ракитина, бывшего актера Художественного театра, отличались заразительной

веселостью и хорошим вкусом, и становилось понятным, почему наши отцы и деды восхищались водевилем, славнейшим образцом которого был «Лев Гурыч Синичкин». Сюжет его был заимствован из французской комедии Байара и Толона «Отец Дебютантки», но талант лучшего русского водевилиста Ленского превратил французский оригинал в своего рода классическое произведение русского театра, много, много лет не сходившее со сцены.

Тот же самый Ракитин очень удачно поставил с молодежью Александринской труппы «Крещенский Вечер» («Двенадцатая Ночь») Шекспира в переводе П. П. Гнедича, как один из спектаклей в цикле вечеров для учащихся, которые устраивались в Михайловском театре по общедоступным ценам. Спектакли эти обставлялись скромно, для них тратить деньги на новые декорации и костюмы не полагалось. Но в них было много художественной изобретательности и молодого энтузиазма режиссера и его труппы и еще больше благодарного энтузиазма зрителей. В результате бывали прекрасные спектакли, как «Крещенский Вечер» или «Женитьба Фигаро», имевшие прочный и длительный успех. Из старших членов труппы в них любили участвовать Ю. Э. Озаровский, с большим мастерством игравший Шута в «Крещенском Вечере» и Фигаро в неувядаемой пьесе Бомарше. Он был одним из немногих артистов Александринского театра, обладавшим верным чувством стиля иностранной классической комедии.

Весною 1913 г. Художественный театр привез следующие новинки: драму Ибсена «Пэр Гюнт», драму Леонида Андреева «Екатерина Ивановна» и Мольеровский спектакль, состоявший из короткой пьесы «Брак по Неволе» и комедии «Мнимый Больной». Постановка «Пэра Гюнта» обратилось в длинное, тягучее представление, наводившее тоску. Не помогли даже превосходные декорации Рериха, поэтическая музыка Грига и большое мастерство многих второстепенных исполнителей. Главные роли Пэра и Сольвейг совершенно не удались Леонидову и Кореневой. «Екатерина Ивановна» игралась очень драматично и искренно, каждый актер был взятым из жизни человеком, но надуманность и искусственность пьесы заставляли недоумевать, зачем таланты Качалова, Германовой и прочих актеров расходуются на подобное произведение? Я ушел из театра разочарованным и огорченным. Зато Мольеровский спектакль вполне вознаградил меня. В нем впервые показал себя не только, как художник, но и как постановщик, Александр Бенуа. Режиссерскую работу с ним делили в «Браке Поневоле» Немирович-Данченко и в «Мнимом Больном» Станиславский. Постановка поражала пышностью и дала Бенуа полную возможность проявить свое замечательное знание и понимание театра Мольера. Центральной фигурой вечера

был Станиславский, с неподражаемым совершенством перевоплотившийся в образ мнимо-больного Аргана, смешного и жалкого в своем ничтожестве. Блестящим контрастом ему явилась умная, хитрая, бойкая и изворотливая служанка Туанета в исполнении Лилиной. Это была настоящая Мольеровская субретка — классический тип, нашедший себе отражение в комедиях всего европейского репертуара. Остальные артисты великолепно довершали стройность ансамбля и вполне проникались стилем театра Мольера. С громадным вкусом и остроумной выдумкой поставлена была финальная музыкальная интермедия, изображавшая помпезную церемонию посвящения Аргана в доктора. Вспоминаю между прочим, что в этой интермедии участвовали в маленьких ролях докторов такие выдающиеся впоследствии в жизни русского театра люди, как Е. Б. Вахтангов и М. А. Чехов.

9.

Летом 1913 г. я очень усердно работал над моим «Дедом Русской Сцены», и к концу августа книга была закончена. На душе было легко и радостно, что мой долгий труд, в нужности и успешности которого я часто в процессе работы сомневался до такой степени, что несколько раз хотел его бросить, — худо ли, хорошо ли, но был завершен. Напечатание его было мне обеспечено, потому что редактор Ежегодника Императорских театров, ознакомившись с моей рукописью, включил ее в портфель редакции, с тем, чтобы печатанье шло в каждой книжке журнала в будущем году.

Поздней осенью я взял служебный отпуск и поехал в Вену, где жил один большой друг нашей семьи — австриец Пауль Оппенхеймер. Он неоднократно приезжал гостить к нам в Петербург и Териоки и много раз приглашал меня приехать к нему в гости в Вену, где у него был небольшой особняк. Старый холостяк, обеспеченный хорошими средствами, не имевший никаких ближайших родных, он жил в полном одиночестве и все свое время посвящал чтению и театрам. Театр он любил до такой степени, что, зная обо всех интересных премьерах в Берлине, Дрездене, Мюнхене, Франкфурте, Париже, Лондоне, он ездил туда, чтобы посмотреть эти новости. Принял он меня, как родного сына, и я провел с ним три недели в обстановке большого радушия и гостеприимства. В те времена Вена в полной мере оправдывала свою репутацию одного из самых веселых и уютных городов в мире. Австрийцы были милейшими людьми, невольно располагавшими к себе своей отзывчивостью и простотой. С немцами их связывал только общий язык, во всем же остальном они скорее походили на французов, или даже на славян. С первыми их роднила веселая жизнерадостность, со вторыми несколько ленивая медлительность. На улицах с раннего утра царило оживление, и казалось, что никто ничего не делает, а все только сидят в кафе, курят, пьют кофе или пиво. Кафе было бесчисленное множество, и лакеи в них быстро запоминали желания и привычки своих посетителей. После того, как я зашел в одно из них и спросил себе русские газеты, когда я пришел туда на следующий день, кельнер уже без моего спроса принес мне русские газеты. Оппенхеймер вел размеренную жизнь старого холостяка, и, не желая ничем нарушать его привычек, я просил его не обращать на меня внимания, словно меня не было в его доме. Мы условились проводить вместе вечера, посвящая их театрам, а все остальное время каждый делал,

что хотел. На нем лежала забота о билетах в театр, которые он всегда умудрялся доставать в первом ряду. Других мест он не признавал. Мы с ним перебывали во всех венских театрах — драматических, оперных, опереточных. В драме и опере все было хорошо, но, избалованный разнообразием и творческой индивидуальностью подхода к постановкам последних лет в наших театрах, я был как то мало удовлетворен рутинностью и академичностью Венской оперной и драматической сцен. Зато в опереточных театрах было много свежего, яркого, высоко-музыкального — всего того, что совершенно отсутствовало в русской оперетте, процветавшей в Петербурге. Несмотря на то, что у нас было не мало талантливых опереточных артистов, имена которых я уже называл, выступать приходилось им в спектаклях, обставлявшихся самым жалким образом и отличавшихся невероятной безвкусицей: жиденький оркестр, самого плачевного вида хористы и хористки, балет в несколько пар, затасканные, балаганные декорации и пр. Вена славилась своей опереттой, и я убедился, что это не пустые слова. То, что я увидел в «Карл Театр», «Театр ан дэр Вин», «Иоганн Штраус Театр» было самым настоящим искусством: первоклассные артисты, умевшие хорошо петь, играть, танцовать, прекрасные оркестры, хоры и балет, изящество и тщательность постановки и большая музыкальность Я переслушал тогда множество оперетт Штрауса, Легара, Фалла — названий их, к сожалению, не помню. Одно только помню ясно, что каждая из них центральным номером имела большой вальс. И вот, когда этот вальс сперва начинал петь премьер, или премьерша спектакля, а затем постепенно он переходил в общий ансамбль, то трудно было усидеть на месте. Невольно хотелось отдаться этому пленительному ритму и унестись в мир мелодий, которым не чувствовалось конца. Вальс царил в Вене также сильно, как и во времена его королей — Иоганна Штрауса отца и сына. Он звучал везде и всюду, и его ритмом, казалось, насыщена была вся жизнерадостная Вена.

Из Вены я проехал в Мюнхен, где мне хотелось побывать в опере и ознакомиться с местными постановками Вагнера. Оказалось, что я попал не в Вагнеровский сезон, и в репертуаре шли по большей части оперы, хорошо мне знакомые по Мариинскому театру, смотреть которые меня не тянуло. Была, впрочем, одна новинка, доставившая мне большое удовольствие: опера Вольфа-Феррари «Лекарь Поневоле». на сюжет Мольера. Очаровательна, полная легкого юмора музыка этого итальянского композитора Мюнхенской школы прекрасно подошла, чтобы облечь Мольеровскую буффонаду в новые формы музыкальной комедии. Спектакль по тщательности своего исполнения и постановки отвечал самым строгим требованиям искусства. В Мюнхене в моем распоряжении было всего несколько дней, за которые я смог лишь поверх-

ностно ознакомиться с двумя лучшими картинными галлереями города — Старой Пинакотекой, с ее замечательным собранием великих мастеров прошлого, и с Новой Пинакотекой, где хранились картины новой живописи, а также с Галлереей Шака, посвященной современной германской живописи. Все эти богатства, великолепная архитектура города, живописные парки, красивые улицы заставляли сожалеть, что у меня не было времени пожить в прекрасной столице Баварии, жители которой отличались крайней непосредственностью и словоохотливостью, Помню, как я ехал на трамвае, держа в руках красный путеводитель Бедекера. Кондуктор догадался по виду книжки, неизменной спутницы туристов, что я иностранец. Он добродушно хлопнул меня по плечу, подмигнул и с гордостью сказал: «Красивый город, правда?». Я, конечно, с удовольствием с ним согласился, и мы обменялись несколькими дружескими словами, расхваливая прелести Мюнхена.

Уезжая обратно в Россию, я меньше всего мог думать, что недалеко то время, когда все эти славные баварцы вместе с остальными немцами станут с нами воевать.

В Петербурге в это время царил настоящий культ Вагнера: в Мариинском театре шли «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», все четыре части «Кольца Нибелунгов», впервые были поставлены «Нюренбергские Мастера Пения» и в Эрмитажном Театре увидел свет рампы «Парсифаль». В «Нюренбергских Мастерах Пения» дебютировал новый режиссер Боголюбов. Он дал тщательно поставленный реалистический спектакль, который не вписал никаких интересных страниц в искусство, но с музыкальной стороны был выполнен внимательно и любовно. Роль Ганса Сакса очень успешно пел молодой артист Боссэ, имевший красивый, мягкий голос, обладавший выдающейся дикцией (чем могли похвастать, к сожалению, немногие) и хорошими актерскими способностями. Главную женскую роль исполняли в очередь А. Ю. Больска и высоко одаренная артистка Е. И. Попова, быстро выдвинувшаяся среди младшего поколения Мариинского театра на очень заметное положение. Роль Вальтера была поручена артисту Виттингу, в которой он, несмотря на красивый голос, оказался вял и неинтересен. Оркестр с присущим ему вдохновением вел Коутс.

Постановка «Парсифаля» была своего рода музыкальным событием. Опера эта долго находилась под запретом духовной цензуры и почти никогда в России не исполнялась. Благодаря стараньям гр. А. Д. Шереметева она проникла в дворцовый театр Эрмитажа. Гр. Шереметев был одним из генералов свиты Государя, заведывал Придворной Певческой Капеллой и горячо любил музыку, занимаясь ею, как настоящий профессионал. Он имел собственный симфонический оркестр, который под управлением

опытных дирижеров периодически давал большие концерты по самым общедоступным ценам, содействуя этим распространению серьезной музки в широких массах. Он изучил в совершенстве партитуру «Парсифаля» и давно мечтал о том, чтобы самому продирижировать этой оперой. Как лицо, близкое Государю, он получил разрешение на постановку «Парсифаля» в Эрмитажном театре, где спектакли давались в редких и исключительных случаях и куда публика попадала только по приглашениям. Продажи билетов там не было.

Премьера прошла для Высочайших особ, дипломатического корпуса и лиц, наиболее близких ко двору. Затем спектакль был повторен несколько раз для простых смертных, и на одном из этих представлений был я. Исполнители — артисты оперной труппы Народного Дома были не выше уровня хорошей посредственности, постановка придерживалась штампованных шаблонов Вагнеровских спектаклей установленного в Германии образца. Оркестр справился со своей задачей недурно, особенно, если принять во внимание неопытность дирижера, который, благодаря своему генеральскому мундиру, не имел возможности выступать публично. В целом все это, конечно, было далеко от того, чтобы назваться очень удачным. Однако, за гр. Шереметевым осталась, всетаки, благодарная память, за то что он поднял в Петербурге интерес к «Парсифалю». Позднее опера эта включена была в репертуар Музыкальной Драмы. Но там увидеть ее мне не пришлось.

Очередные гастроли Московского Художественного театра показали «Мысль» Леонида Андреева, «Хозяйку Гостиницы» Гольдони и «Николая Ставрогина» Достоевского. В трагедии Андреева сильный драматический талант Леонидова настолько реально слился с ролью врача-психиатра Керженцова, который под влиянием навязчивой мысли, сам, в конце концов, сходит с ума, что порою было мучительно смотреть. Да и весь спектакль был мучительный и напоминал клинику. «Хозяйка Гостиницы», поставленная Станиславским с декорациями и костюмами по рисункам Александра Бенуа, уносила зрителя в жизнерадостную атмосферу театра Гольдони. Со сцены веяло солнцем и теплом веселого Итальянского Возрождения. Мирандолина в исполнении О. В. Гзовской была полна задора и кокетливого лукавства, составлявших главные черты этой роли. Как ни странно, но менее удачен был сам Станиславский, игравший одураченного Мирандолиной Кавалера Риппафрата. В нем не хватало той самой легкости, которой он, как режиссер, великолепно заразил своих актеров. Было заметно, что ум перевешивает у него над чувством, благодаря чему игра его была несколько тяжеловатой. Превосходным партнером Гзовской был Болеславский в роли влюбленного в нее молодого слуги Фабрицио. «Николай Ставрогин» был инсценировкой отрыв-

ков из «Бесов», в которых наиболее полно отражались образ Ставрогина и связанные с ним события. Снова, как и в «Братьях Карамазовых», опыт перенесения творения Достоевского на сцену оказался вполне оправданным. Герои романа получили яркое, жизненное воплощение, и зритель с напряженной взволнованностью переживал вместе с ними запутанные их жизни. Качалов играл Ставрогина с виртуозным мастерством, которым неизменно были отмечены все его сценические создания. Коренева нашла все нужные краски для тонкого портрета сложной натуры Лизы Дроздовой. Берсенев исполнял Петра Верховенского с блестящей законченностью, удивительной для молодого актера. Но самым совершенным творением этого замечательного спектакля была Лилина в роли Марии Тимофеевны Лебядкиной. Ее несчастная «Хромоножка» осталась запечатленной навсегда в моей памяти, как один из неумирающих образов Достоевского. Постановка «Николая Ставрогина», осуществленная Немировичем-Данченко, принадлежала к высоким созданиям его режиссерского творчества. Великолепна была работа Добужинского, с большим чутьем и вкусом угадавшего замыслы спектакля и давшего ему атмосферу, строго гармонировавшую с психологической правдой.

Наконец, начался печатаньем мой «Дед Русской Сцены». В каждом выпуске «Ежегодника Императорских Театров» появлялась одна-две главы, что растягивало печатанье на целый год. Тем временем у меня наметилось новое исследование по истории русского театра, на этот раз посвященное актрисе В. Н. Асенковой (1817-1841), прекрасная жизнь которой с такой яркостью озарила Александринскую сцену и так быстро угасла. Она умерла от чахотки в самом начале расцвета своего выдающегося таланта. Имя ее было обвеяно романтизмом, и память об ней долго сохранялась в воспоминаниях современников, которые утверждали, что кто раз подпал под ее очарование, уже не мог, да и не хотел от него освободиться. Ее короткая артистическая жизнь прошла под крылом ее учителя Сосницкого, который был старым другом и товарищем по сцене ее матери, тоже выдающейся актрисы своего времени А. Е. Асенковой, послужившей прототипом Пушкинской Параши в его «Домике в Коломне». Собирая материалы о Сосницком, я заинтересовался биографией молодой Асенковой, совершенно в литературе не изученной, и принялся за работу, план и метод которой были мне ясны: опыт прошлого научил меня, где и как находить нужные источники.

Подошло лето 1914 г. Ничто не предвещало надвигавшейся грозы. Сама мысль о войне была настолько невероятна, что в половине июля я предполагал отправиться морем в Англию, Голландию и Бельгию. Я уже составил себе весь маршрут, начиная

с Лондона, как вдруг разразилась война. Захваченный общим лихорадочным настроением тех июльских дней, я все вечера проводил на улицах, участвуя в манифестациях перед посольствами Сербии, Франции и Англии. Никогда не забуду того дня, когда Государь с балкона Зимнего дворца отвечал на приветствия тысячной толпы, запрудившей Дворцовую площадь. Вместе с Н. Н. Врангелем мы отправились ко дворцу, где Государь должен был на выходе читать манифест о войне. С громадным трудом мы пробрались по Невскому и Морской на площадь, где буквально яблоку было негде упасть. Мы встали плечом к плечу с нашими соседями, которыми оказались Д. С. Мережковский и Д. В. Философов. Пока во дворце шел выход, читался манифест и служился молебен, толпа терпеливо ждала появления на балконе Государя и от времени до времени пела «Боже, Царя Храни»! Но вот на балконе показался Государь в белом морском кителе. Громовое ура огласило площадь, вся толпа как один человек опустилась на колени и запела гимн... В жизни моей я не видел такого воодушевления! В эти минуты действительно все слилось в одном прекрасном чувстве любви к Родине и в единении с Царем. Многие плакали. Отец мой и брат были на выходе во дворце и рассказывали о том, с какой глубокой проникновенностью читал Государь манифест и в какой атмосфере возвышенного подъема прошла вся церемония.

Был я свидетелем и другой демонстрации чувств толпы, но на этот раз чувства были низменные: громили Германское Посольство. Я был у брата на его квартире в здании Адмиралтейства. Вдруг пришел его вестовой-матрос и сообщил, что идут беспорядки возле Германского Посольства. Исаакиевская площадь, на которой находилось Посольство, было совсем близко от Адмиралтейства, и мы с братом и несколькими его товарищами-офицерами отправились посмотреть, что происходит. Застали мы громадные полчища людей, плотно окруживших Посольство и ломавших его здание. Из выбитых окон выбрасывали разные вещи, выкинули тронное кресло Германского Императора, которое немедленно было предано сожжению. Затем несколько человек забралось на крышу и стали оттуда ломать большие фигуры, украшавшие фасад здания. Наконец, одна из фигур была сброшена на улицу и под восторженные крики бесновавшейся толпы выкинута с Синего моста в Мойку. Полиция только делала вид, что пытается остановить демонстрацию. Кругом образовался настоящий съезд. Когда я увидел среди публики знакомого мне помощника градоначальника Лысогорского, в штатском платье прохаживавшегося среди зевак, и спросил его, почему не приняты

меры к пресечению бесчинств, то он приятно улыбнулся и сказал: «Помилуйте, ничего нельзя сделать. Это народная стихия!..».

Война настолько захватила все, что прочие интересы сразу куда то исчезли. Бар. Н. Н. Врангель напечатал в газете «Речь» пламенный призыв приостановить на время всякую работу по искусству и отдать все силы на служение военным целям. Вдохновенная его статья, перепечатку которой мне случайно удалось найти в одной книге, называлась «Ключ к сердцу», и вот что в ней говорилось: «В настоящую минуту великая война, начавшаяся не по воле людей, а являющаяся решением мировых вопросов, требует иного врачевания и иной духовной пищи, чем та, которой питалось и жило еще вчерашнее поколение. Теперь, сегодня и только сегодня нужно иное, и, конечно, не воспоминаниями о прошлом суждено нести облегчение нынешнему страданию России. Будем же скромны и признаем, что не нам дано спасти человеческую душу и, смиренно притаясь, не отрекаясь от своих богов, будем верить, что любовь и братство сейчас более нужны, столь же прекрасны, и только им должны мы нести все свое посильное страдание...».

Журнал «Старые Годы» признал несвоевременным продолжать свое существование и закрылся. Каждый считал нужным в том, или ином виде связать себя с нуждами войны. У нас в семье с первого же дня войны выступил на фронт муж моей сестры. Брат мой, проведший после Японской войны много лет в заграничных плаваньях и занимавший теперь должность адъютанта Главного Морского Штаба всячески старался быть переведенным на одно из судов Балтийского Флота, но в Штабе не сочли возможным отпустить его и принудили остаться в Адмиралтействе, где было очень много важного дела. Я, как забракованный для военной службы, призыву не подлежал, но, желая как нибудь применить себя для дела войны, поступил в Красный Крест, в сформированное через четыре дня после объявления войны Управление Главноуполномоченного Красного Креста при армиях Северного Фронта. Главноуполномоченным был назначен Е. Н. Волков, а я был сделан начальником распорядительного отдела. Мой отдел ведал всеми распорядительными функциями по развертыванию и оборудованию многочисленных Краснокрестных учреждений Петербурга, его окрестностей и всего района армий Северного Фронта. Управление наше разместили в нескольких комнатах Кабинета Его Величества, занятия в котором я, разумеется, должен был прекратить. Волков сдал свою Кабинетскую должность двум своим помощникам. Я стал на положении призванного на военную службу, но мое гражданское место продолжало числиться за мною. Работы было страшно много, с раннего утра

до позднего вечера. Иногда приходилось работать и по ночам, если в это время приходили поезда с ранеными, и нужно было распоряжаться на вокзалах. Так длилось с июля до октября месяца. Однажды Волков сообщил мне, что его переводят с Северного фронта на Северо-Западный, со стоянкой в Седлеце, и что он предлагает мне отправиться с ним туда в качестве его адъютанта, на что, я конечно, немедленно согласился. Так как предстояло теперь находиться в районе действующей армии, то надо было надевать военную форму, и я быстро превратился в военного чиновника. На первых порах я чувствовал себя странно в кителе и шинели защитного цвета, в фуражке и походном снаряжении, но освоился с этим быстро. Нам отвели специальный вагон, в котором мы устроили нашу походную канцелярию и где мы должны были жить во время разъездов по линии. Сперва мы отправились в Вильно, где находилась стоянка предшественника Волкова генерал-адъютанта Дашкова. С назначением нового Главноуполномоченного было приказано перевести Краснокрестное управление ближе к фронту, в Седлец. Волков желал принять должность в Вильне, ознакомившись с организацией до переезда ее в Седлец. Выяснив через ближайших своих помощников о положении дела и отдав распоряжение о немедленном переводе управления в Седлец, он вместе со мною поехал в ставку Верховного Главнокомандующего Великого Князя Николая Николаевича, которому он должен был оффициально представиться. Ставка находилась в это время в Барановичах: в лесу, на запасных путях стояло несколько поездов, куда стекалось бесчисленное множество телеграфных и телефонных проводов. С трудом верилось, что эта лесная глушь и есть главный центр, откуда направлялись все наши военные операции.

Седлец являлся главной квартирой Командующего армиями Северо-Западного фронта, в непосредственной близости к которой должно было находиться наше управление. Работать в канцелярии нам почти не приходилось; вместо этого мы беспрерывно разъезжали по нашим полевым лазаретам и госпиталям, расположенным в обширном районе фронта. Жить почти все время нужно было в нашем вагоне, который прицеплялся к любому поезду, шедшему в нужном для нас направлении. Не мало передвижений приходилось делать в автомобиле. Деятельность была лихорадочная. Всей санитарной частью как военного ведомства, так и Красного Креста и других общественных учреждений ведал Принц А. П. Ольденбургский. Он отличался чрезвычайной энергией и требовал молниеносного исполнения своих приказаний. Начала свирепствовать холерная эпидемия. Принц был страшно недоволен деятельностью военно-санитарной части и передал Волкову

«холерную диктатуру», подчинив ему все лечебные учреждения не только общественные, но и военные, через голову начальника военно-санитарной части. С помощью нескольких очень сведущих и деятельных врачей, Волков очень быстро наладил организацию летучих бактериологических отрядов и станций, которые, путем анализов, отделяли холерных от обыкновенных острожелудочных больных, упорядочил снабжение армий кипятильниками и клюквенным и черничным соками, усилил деятельность санитарных отрядов, которые быстро смогли разворачиваться в походные лазареты. Сравнительно в короткий срок эпидемия была приостановлена. Из Седлеца очень часто надо было ездить в Варшаву, в которой сосредоточено было громадное количество наших госпиталей и лазаретов. Было это вскоре после того, как наша армия блестяще отбила немцев от Варшавы, бывшей почти накануне занятия неприятелем. В глазах поляков русские в это время были спасителями отчизны, наших солдат забрасывали на улицах цветами, с русскими братались. Я был свидетелем единственной в своем роде исторической эпохи в русско-польских отношениях.

По мере продвижения нашей армии в Восточную Пруссию, туда продвигались и наши лечебные учреждения, и мне неоднократно приходилось бывать на только что захваченной германской территории и посылать оттуда письма с русскими марками. Как странно было увидеть вместо такой знакомой пограничной станции Эйдкунен груду развалин, среди которых и следа не осталось от прежних зданий.

Когда штаб-квартира Командующего Северо-Западного фронта была переведена в Варшаву, то и наше управление последовало туда же. Было очень приятно иметь базой не грязную захолустную дыру, как Седлец, а прекрасную Варшаву, напоминавшую своими живописными улицами, обсаженными деревьями, обилием кафе, и жизнерадостностью уличной жизни Париж и Вену. Варшава, подобно Вене, была знаменита своими опереточными спектаклями, и я в свободные вечера иногда ходил в «Театр Розмаитосци», где блистала талантами прекрасная певица Мессаль, обладавшая настоящим оперным голосом и приезжавшая на гастроли в Петербург, обаятельная артистка Невяровская, элегантный «премьер» Родэ, полный юмора «простак» Щавинский. В этом театре дело было поставлено на большую художественную высоту, и бывать в нем доставляло истинное удовольствие. Репертуар состоял из классических и модных современных оперетт. В драматическом театре мне удалось быть только один-два раза. Запомнился очень смешной фарс Саши Гитри «Взятие крепости Берг-Оп-Зом», и исполнение было настолько

блестящее, что могло смело конкурировать с любым хорошим театром Парижа.

Близость Варшавы к прифронтовой полосе делала из нее тот город, куда ездили не только по делам службы, но и для отдыха и развлечения. Театры, рестораны, кафе бывали всегда переполнены военной толпой, которая сегодня не знает, что ее ждет завтра, и потому жадно хватается за каждую минуту, отсчитанную судьбой.

В работе по Красному Кресту мне приходилось сталкиваться с бесчисленным множеством новых для меня людей, собравшихся из разных краев России. Больше всего это были, конечно, офицеры, солдаты, врачи, вспомогательный медицинский и административный персонал. Нельзя было не восхищаться терпением раненых и беззаветным стремлением как можно лучше облегчить их страдания врачей, сестер милосердия, сиделок, санитаров. В административном составе Красного Креста были и чиновники разных ведомств, и военные, и люди свободных профессий, и общественные деятели земств и городов, и помещики, и фабриканты, и купцы, и ремесленники. Каждый старался делать, что мог, подавляющее большинство служило делу, а не лицам, было между собою дружно и работало в тесной, товарищеской атмосфере. Попадались, разумеется, и такие, которые стремились делать на войне карьеру, но они популярностью не пользовались. Волков при первой же возможности избавлялся от них.

Много организаторского таланта, энергии и инициативы проявлял А. И. Гучков, состоявший особоуполномоченным Красного Креста Варшавского района. Он не любил засиживаться на месте, был в вечном движении, объезжая подведомственные ему учреждения. Спал он главным образом в автомобиле, и его начальник канцелярии чиновник Министерства Финансов К. С. Гогель, более известный, под именем драматурга Острожского, автора «Золотой Клетки» и других бойких комедий репертуара Суворинского театра, жаловался мне, что Гучков совершенно не давал ему спать. Бывало, сам выспится в автомобиле, а потом целую ночь держит его с докладами.

Выдающимся начальником одного из передовых отрядов Красного Креста оказался мой старый товарищ кн. Д. Л. Вяземский. Его отряд все время работал на самых горячих позициях под огнем и заслужил себе славное имя.

Не мало доброй памяти оставил по себе в армии член Государственной Думы Пуришкевич. Благодаря его неутомимой, никогда не знавшей отдыха энергии и железной воле, не считавшейся ни с какими преградами, его санитарные поезда и отряды проявляли настоящие чудеса. Самые трудные предметы меди-

цинского и питательного снабжения всегда были в нихъ налицо и с быстротой молнии доставлялись туда, где в них ощущалась необходимость.

Нередко приезжал в Варшаву бар. Н. Н. Врангель с санитарным поездом, которым он заведывал. При встречах со мною он говорил, что работа в поезде его не удовлетворяет, и он хотел бы получить назначение у нас на северо-западном фронте. Поэтому, когда Волков поручил мне составление исторического очерка деятельности Красного Креста на нашем фронте за первый год войны, то я, с согласия Волкова, предложил Врангелю сотрудничество в этом деле, что вполне соответствовало его желаниям. Исторический очерк нужно было приготовить к годовщине войны, когда Волков должен был представить его Главному Управлению Красного Креста вместе со своим годовым отчетом. По истечении первого года войны ему предстояло сдать должность Главноуполномоченного и вернуться к своему постоянному месту Управляющего Кабинетом, на чем настаивал Министр Двора. Вместе с Волковым предстояло и мне вернуться к Кабинетской службе, которую я предполагал делить с занятиями в одном из Петербургских отделов Красного Креста, уделяя этому утренние часы. Вскоре состоялся перевод Врангеля в наше управление, адъютантские свои обязанности при Волкове я сдал другому лицу, и мы с Врангелем энергично принялись за дело. Сперва мы подробно ознакомились с накопившимися в нашем управлении материалами в виде периодических отчетов и отдельных донесений особоуполномоченных, состоявших главными распорядителями Краснокрестного дела при отдельных армиях. Затем мы занялись собиранием статистических сведений по учреждениям обширного Варшавского района, после чего выехали в продолжительный объезд тыловой части северо-западного фронта. Последовательно мы посетили Вильну, Двинск, Псков, Ригу, Митаву, Полоцк и Витебск. Приехав в Вильну, мы узнали о безвременной кончине Скрябина, умершего в несколько дней от заражения крови на лице. Несмотря на то, что центр общего внимания был сосредоточен тогда только на войне, вся культурная Россия отозвалась глубокой скорбью на эту смерть, которая унесла Скрябина в самом расцвете его таланта. Я никогда не встречался с ним лично, но так часто слышал его, как прекрасного пианиста, исполнявшего собственные произведения, что у меня было чувство, словно я был с ним знаком. Никто, как он сам, не умел придавать его композициям столько своеобразного толкования, в котором целиком выливалась его нервная, вдохновенная натура убежденного индивидуалиста. Врангель был с ним хорошо знаком и очень взволновался его

смертью. Можно ли было думать, что через каких нибудь два месяца его самого не станет...

Пребывание наше в Риге и Митаве во второй половине апреля 1915 года, совпало с первыми тревожными для Прибалтийского края днями, когда его города из тыловых неожиданно обратились в прифронтовые. Бросив на некоторое время свои «летописные» занятия, мы приняли деятельное участие в работах местных уполномоченных по подготовке эвакуации наших госпиталей и лазаретов и снаряжению новой передовой медицинской помощи на фронте близь Митавы.

Так как во время нашей командировки путь наш лежал через Петербург, то мы испросили себе разрешение остановиться там на неделю. Я не был дома более полугода и рад был отдохнуть в родной семье. Мы приехали в Петербург как раз к началу гастролей там Художественного театра, репертуар которого на этот раз состоял из «Осенних Скрипок» Сургучева, «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина и Пушкинских «Каменного Гостя», «Пира во Время Чумы» и «Моцарта и Сальери». Изголодавшись по хорошему театру, я с жадностью смотрел все эти спектакли, несмотря на то, что они были далеко не равноценного достоинства. Литературные недостатки «Осенних Скрипок» искупались великолепным исполнением Книппер, Болеславского и остальных актеров. Написанная с хорошим чувством сцены и очень благодарная для исполнителей, пьеса была во вкусе широкой публики и имела большой успех. Мне она не понравилась. В антракте премьеры я встретился с М. Г. Савиной и на мой вопрос, нравится ли ей пьеса, она в недоумении пожала плечами и сказала стоявшему рядом с нами моему отцу: «А, и он еще спрашивает?» Как будто на этот счет не могло быть ни малейших сомнений...

Мрачная картина самодурства, обмана, хищничества, невежества, воровства, темноты, мастерской рукой Щедрина нарисованная в его драме из купеческой жизни семьи Пазухиных, была изображена Московскими актерами с беспощадной правдивостью. Декорации и костюмы принадлежали Кустодиеву. Привлечение к работе выдающихся художников, начавшееся с Добужинского и затем продолжавшееся с Бенуа, Рерихом и теперь с Кустодиевым помогли режиссуре Немировича-Данченко и Станиславского освободить себя и актеров от мелочного подражания действительности и перейти к монументальному реализму, отточенному до символов, с наибольшей экономией внешних средств и максимальной остротой внутреннего оправдания сценических образов. Это влияние художника на режиссера почувствовалось и в Пушкинском спектакле, где А. Н. Бенуа снова выступил, как сорежиссер обоих руководителей Художественного театра. Из трех пьес Пушкина

очень удался «Каменный Гость», в котором Качалов играл одного из обаятельнейших Дон Жуанов, какого мне только пришлось видеть, а Германова была пленительной Донной Анной. «Пир во Время Чумы» и «Моцарт и Сальери» оказались не по плечу актерам. Образы были задуманы правильно и умно, но выполнение получалось тяжелым и убивало блеск Пушкинской речи. Особенно сказалось это па Станиславском, который сам признавал, что роль Сальери была одна из самых плачевных в его обширном актерском репертуаре. Как он писал в своей книге «Моя Жизнь в Искусстве», он перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности больше значение, чем они могли вместить: «Пушкинские слова как бы разбухли». И, тем не менее, даже то, что было неудачно, было интересно по благородству вкуса и строгой выдержанности замысла. За мою долгую театральную память это была первая и единственная попытка ввести в постоянный репертуар сериозного театра редко исполняемые «маленькие трагедии Пушкина», а не отделаться скороспелым спектаклем, случайно сыгранным по какому нибудь юбилейному поводу.

По окончании нашего недельного отпуска, мы возвратились в Варшаву и стали приводить в порядок собранные во время командировки данные. Детальное обследование деятельности Краснокрестных учреждений показало, что, за самым малым исключением, работа везде велась превосходно: великолепно организованный медицинский уход, быстрота в подаче помощи, отсутствие формализма, отличное питание, самоотверженность персонала. В беседах с ранеными и больными, которые говорили с нами совершенно откровенно и свободно, мы почерпнули очень много ценных сведений чисто бытового характера, осветивших нам постановку дела с самой привлекательной стороны. Мы никогда не сообщали заранее о своем предстоящем приезде, и потому наша ревизия всегда являлась неожиданной, так что не могло быть и речи о том, чтобы к нашему появлению подготовлялись. Имея в руках весь материал о тыловых учреждениях, мы должны были теперь объехать фронтовые учреждения. Маршруты приходилось комбинировать соответственно тому, когда можно было получать автомобиль для посещения района той, или другой армии, так как разъезды по железным дорогам не представлялись возможными. Фронт был в сравнительной близости от Варшавы. На позициях пехотных частей работали наши передовые отряды. С минуты на минуту ждали появления удушливых газов, и уполномоченный отряда, на котором лежала, между прочим, забота о снабжении воинских частей противогазовыми повязками, предложил нам помочь ему обойти расположенные тут же полки по окопам и удостовериться лично, у всех ли имеются повязки? Путешествие на-

ше по окопам, благодаря тому, что военные действия ограничивались в то время незначительным ружейным огнем, не было сопряжено ни с какими трудностями, и в одном из блиндажей гостеприимные хозяева-офицеры имели даже возможность угостить нас завтраком. Раздача повязок оказалась как нельзя более кстати, так как в ту же ночь неприятель воспользовался ветром, и газы были выпущены.

Теперь весь материал был собран, и мы приступили, наконец, к писанию нашей книги, но оно длилось недолго. — Врангель заболел. Врачи определили у него желтуху, и сперва болезнь его, как будто, не внушала никаких опасений; он даже немного работал. Но затем неожиданно произошло резкое ухудшение и, пробыв сутки без сознания, 15 июня 1915 года он скончался. Вскрытие тела обнаружило, что он болел не желтухой, а очень редкой и всегда смертельной болезнью — желтой атрофией печени, полученной как результат какой то инфекции желудка. Были еще предположения, что он мог заразиться при контакте с отравленными газами, которые как раз незадолго до его заболевания прибывали большими партиями в Варшаву и которых нам приходилось распределять на вокзальном приемном пункте. Тело покойного было отправлено для погребения в Петербург к его родным, состоявшим из отца, матери и брата — будущего главнокомандующего Добровольческой Армией.

Я горевал не только о гибели блестящего литературного и художественного таланта, жизнь которого оборвалась на тридцать четвертом году, а и о потере близкого друга, с которым роднила общность интересов и работы. Последние месяцы в Красном Кресте связали нас еще теснее; в Варшаве мы жили на одной квартире, и мне выпала печальная доля быть свидетелем всей этой ужасной болезни и неожиданной смерти. Несколько дней я положительно не мог придти в себя. Нужно было немедленно что то делать с отчетом, который мы так хорошо и дружно начали вместе. После покойного остались только составленный им лично общий план всей книги и начало первой главы. У меня были написаны две главы, и я стал подыскивать нового сотрудника. Времени на то, чтобы написать всю книгу одному, было слишком мало. Выбор мой пал на К. С. Гогеля, имя которого я упоминал, как заведующего канцелярией А. И. Гучкова. Его литературные способности делали его самым подходящим для меня человеком. Я ознакомил его с планом книги и со всем материалом, мы быстро с ним договорились и принялись за писание, поделив общее количество глав поровну. Обязанности свои у Гучкова Гогель должен был, конечно, сдать. Работали мы очень интенсивно и горячо, и книга наша была закончена в сравнительно короткий срок. Я

сдал рукопись Волкову, который внес в нее некоторые редакционные изменения и утвердил ее с тем, чтобы представить Главному Управлению Красного Креста в Петербурге.

Скоро началась эвакуация Варшавы, откуда я уехал за день до сдачи города, когда поезда уже больше не ходили и надо было ехать на автомобиле. Управление наше перебралось в Белосток, но я там оставался недолго, и был откомандирован в Краснокрестное управление армий Северного фронта в Петербурге. Волков вернулся в Кабинет Его Величества, а с ним вместе должен был вернуться и я. Не мало наших служащих было мобилизовано, личный состав уменьшился, а работы было много, и люди были нужны. Составленный Гогелем и мною отчет был доложен Волковым Главному Управлению Красного Креста, после чего он был издан книгой на правах рукописи и разослан, кому следует. В широкий книжный оборот это издание поступить не могло, так как многие опубликованные в нем сведения не подлежали оглашению по распоряжению военной цензуры.

Так закончилось мое почти годовое пребывание на фронте, и я вновь вернулся к постоянным своим занятиям в Кабинете, до полудня работая в Красном Кресте, где редактировал сводку приказов и распоряжений Главноуполномоченного при армиях Северного фронта, выпускавшуюся ежедневно.

Деятельность Министерства Двора продолжалась, как и в мирное время, с той только разницей, что наш бюджет был подвергнут сокращениям, как и во всех других ведомствах, не работавших на оборону, и что не мало наших служащих находилось на фронте, и потому для остававшихся непризванных дела стало больше. Между прочим, в целях экономии, был закрыт «Ежегодник Императорских театров», хотя годовой бюджет ведомства уменьшался от этого всего на пятнадцать тысяч. Грустно было, что прекратило жизнь единственное в своем роде издание, в течение двадцати пяти лет дававшее подробнейшую летопись жизни Императорских театров со всеми статистическими данными, включительно до цифры сборов каждого спектакля, и напечатавшее не мало исторического материала по русскому и иностранному театру, музыке и другим областям искусства. Последний выпуск «Ежегодника» вышел в середине 1915 года и в нем закончился печатаньем мой «Дед Русской Сцены», после чего я издал его книгой, которая была встречена очень сочувственно критикой и оказалась быстро распроданной.

Начало нового для меня театрального сезона ознаменовалось двумя большими потерями: сперва умер К. А. Варламов, от одного присутствия которого на Александринской сцене становилось радостно, а затем вскоре скончалась после непродолжительной бо-

лезни М. Г. Савина. Если я болезненно ощущал кончину Варламова, то в чувстве этом не было ничего личного — я был с ним знаком только поверхностно — и просто являлся одним из публики, нежно любившей «Дядю Костю». Со смертью же Савиной я лишился не только любимейшей моей артистки, но и человека, дружбой которого бесконечно дорожил. Похороны ее были днем траура в Петербурге, и за гробом ее шли бесчисленные толпы людей. Отпевание и погребение состоялось в церкви того самого убежища для престарелых сценических деятелей, которое Мария Гавриловна основала и существование которого поддерживала до конца своих дней. Во время заупокойной обедни я стоял у самого изголовья гроба и, глядя на восковое лицо покойной, лоб которой был повит отпускной молитвой, я с трудом верил, что Савина, которая была всегда для меня олицетворением жизни и созидательного творчества, ушла из этой жизни навсегда.

Среди моих многочисленных встреч с покойной самая яркая связана с именем Тургенева. Однажды, уходя с одной из очередных «сред» бар. Н. В. Дризена, Мария Гавриловна шепнула мне: «Я знаю, что вы большой почитатель Тургенева. Приезжайте ко мне на будущей неделе вечерком вместе с Екатериной Павловной. Я хочу почитать вам кое-что об Иване Сергеевиче. Кроме вас двоих никого не будет. О дне и часе сговоримся по телефону». Екатерина Павловна была вдова директора Института Гражданских Инженеров профессора Султанова, известная когда то в беллетристической литературе, как писательница Екатерина Леткова. Она была старым другом нашей семьи и большой приятельницей Савиной. Мы сговорились о дне нашего свидания и отправились к Марии Гавриловне. Она в то время была замужем за А. Е. Молчановым — одним из главнейших деятелей Императорского Русского Театрального Общества — и жила в особняке на Карповке, недалеко от Каменноостровского проспекта. Я не помню точно, когда состоялось это свидание, но помню только, что дело было поздней осенью, во время одного из Петербургских наводнений. Дул страшный ветер, Нева вздулась и пенилась, поднявшись высоко над своим постоянным уровнем, и Карповка, в обычное время имевшая лишь жалкое подобие речки, грозила каждую минуту выйти из берегов. Василиса приветствовала нас, как добрых друзей, и сказала: «Пожалуйте, Мария Гавриловна ждет вас у себя наверху». Савина встретила нас в своем небольшом уютном будуаре, прилегавшем к ее спальне, который она называла «моя светелка». В этой светелке она проводила свои рабочие часы дома — занималась ролями, писала, читала. Она сказала: «Тут удобнее и никто не будет нам мешать. Холодный ужин приготовлен здесь же. Когда захочется есть — закусим,

никуда не выходя». Потом она достала несколько небольших синих тетрадей, исписанных ее красивым, мелким почерком, и начала читать. Иногда чтение прерывалось рассказом. Или, вернее, это был не рассказ, а самое вдохновенное переживание прошлого: она вставала, ходила по комнате, снова садилась и говорила, иллюстрируя речь жестами своих удивительных, выразительных рук и воскрешая перед нами минувшие чувства, впечатления и события, потом опять принималась за чтение... Речь шла об ее знакомстве с Тургеневым. Большая часть того, о чем она читала и говорила в тот вечер, теперь напечатано в книге «Тургенев и Савина», выпущенной через два года после ее кончины А. Е. Молчановым и бережно и талантливо редактированной А. Ф. Кони. Но тогда все это было ново и почти никому неизвестно. Если не считать отрывка из ее мемуаров, напечатанного в журнале «Театр и Искусство», Савина долго и ревниво хранила в тайне драгоценные для нее воспоминания о Тургеневе. Ее друзья и люди, близкие к литературе, знали, что между нею и Тургеневым была переписка, но никто и никогда писем этих не видел. Когда, по случаю исполнившегося двадцатипятилетия со дня кончины Тургенева, Академия Наук в 1909 году устраивала в своих залах юбилейную выставку, и комитет обратился к Савиной с просьбой дать для выставки письма, то она решительно отказалась это сделать. Отказ свой она мотивировала тем, что письма имеют слишком интимный характер. Кто то в комитете неосторожно выразил сомнение, существуют ли вообще эти письма? Слух об этом дошел до Марии Гавриловны. В ответ она прислала в Академию Наук большую черную раму, под стеклом которой были разложены все конверты Тургеневских писем, адресованных ей рукой Ивана Сергеевича. Рама эта привлекала всеобщее внимание на выставке, которая объединила все, касавшееся жизни и творчества Тургенева, начиная с листка записной книжки его матери, с пометкой о рождении сына Ивана, и кончая охотничьим ружьем. Перед большим портретом Тургенева постоянно стоял букет живых роз, лично привозимых Савиной. То, о чем нам читала и рассказывала Мария Гавриловна, было так необычайно прекрасно, сама она была так вдохновлена, мы слушатели были так проникнуты и заражены ее взволнованностью, что окружающая нас обстановка вдруг исчезла. Мы видели перед собою юную артистку, только что чудесно сыгравшую Верочку в «Месяце в Деревне», к которой за кулисами Александринского театра подошел сам автор и, глядя ей в глаза, сказал: «Неужели эту Верочку я написал? Вы живая Верочка. Какой у вас большой талант!» В восторге от похвалы она бросилась ему на шею... Мы видели всю картину достопамятного вечера в пользу Литературного Фонда, когда Савина читала

вместе с Тургеневым сцену из «Провинциалки», и очарованная публика восторженно и любовно приветствовала автора и артистку. Перед нашими глазами была терраса дома Тургенева в его имении Спасское, где он после ужина читал гостившим у него Савиной и поэту Я. П. Полонскому с женой только что законченную им «Песнь Торжествующей Любви». Полонскому рассказ не понравился и он говорил автору, что не стоит его печатать. Тургенев расстроился, но, чтобы не показать истинного своего настроения, отделался шуткой, сказав Савиной: «Ну, они ничего не понимают. Пойдем лучше слушать ночные голоса». И увел Савину в сад и прилегавший к нему лес. Там они гуляли долго, долго, пока не стали просыпаться птицы. Иван Сергеевич узнавал их по голосам и называл каждую по породе...

Когда Савина умолкла и посмотрела на часы, то оказалось, что было четыре часа утра. А у нас было ощущение, что мы только что приступили к чтению, которое началось около девяти вечера.

Когда мы вышли на улицу, ветер утих и наводнение пошло на убыль. Длинный путь домой мы не могли ни о чем говорить. Не хотелось прерывать только что пережитых впечатлений. Я не замечал темных Петербургских улиц, в моих ушах звучали ночные голоса, которые слушали в Орловском лесу Тургенев и Савина...

Как всегда бывает во время войны, театры привлекали массу публики и делали громадные сборы. Я, как и раньше, постоянно бывал в Императорских театрах. Две постановки, впервые показанные во время пребывания моего на фронте, сильно захватили меня: «Сказка о Царе Салтане» Римского-Корсакова в Мариинском театре и «Нахлебник» Тургенева в Александринском. Волшебная изощренность оркестровых красок партитуры Римского-Корсакова, изысканность мелодий, напитанных народной песней, были удивительно переданы в этом радостном, нарядном спектакле. Русская сказка чувствовалась и в музыке, и в постановке, целиком перевезенной в Петербург из Императорского Большого театра в Москве. Декорации и костюмы были исполнены по рисункам Коровина, режиссировал Московский артист Лосский, построивший свои мизансцены с большим чувством юмора и изобретательностью. Артисты превосходно пели и играли легко и весело. В «Нахлебнике» с новой силой раскрылся талант В. Н. Давыдова. Уже давно было установлено, что Давыдов был самым замечательным актером Александринского театра. Что бы он ни играл всегда блистало особой ему свойственной яркостью и глубиной, разработкой речи и мимики, богатством и разнообразием деталей, достигавшихся самыми простыми, скупыми сред-

ствами. Но то, что этот уже приближавшийся к закату жизни артист показал в «Нахлебнике», превосходило многие самые значительные его творения. Сколько было в его несчастном приживальщике Кузовкине затаенного горя, властно вырывавшегося потом наружу, когда издевательства над ним переходят через край и он раскрывает тайну, что блестящая хозяйка дома, в котором его держат на правах прихлебателя и шута, — его родная дочь! Какой теплотой и скорбной нежностью наполнял он все сцены объяснения с дочерью, которую очень благородно и искренно играла Тиме. Я говорил раньше о великолепном исполнении роли Кузовкина в Художественном театре Артемом, но он играл не всю пьесу, а лишь первый ее акт, в то время как Давыдов нес на себе всю тяжесть драматизма роли целиком. У Москвичей спектакль увлекал утонченной стройностью целого, в котором каждый актер, исполнявший даже самую крохотную роль, был законченной частью совершенного рисунка, созданного замечательной режиссурой Немировича-Данченко. В Александринском же театре Давыдов затмевал все остальное. Это был какой то апофеоз торжества громадного индивидуального таланта, над разработкой которого не трудился ни один режиссер. Да в Императорских театрах никогда и не было режиссера, равноценного основателям Художественного театра Немировичу-Данченко и Станиславскому, которые, помимо того, чтобы ставить пьесы, воспитывали актеров. Режиссерская деятельность Санина, яркая сама по себе и верная принципам Художественного театра, где он получил свое сценическое образование, была, к сожалению, слишком кратковременна, чтобы оставить след в Александринском театре. Мейерхольд делал свои интересные эксперименты главным образом с новым поколением актеров Александринской труппы и влияние его на старших и заслуженных деятелей Императорской драматической сцены Петербурга распространялось очень мало. Другие режиссеры, талантливые и опытные, не обладали достаточными данными или авторитетом, чтобы влиять на артистов такой выдающейся индивидуальности, как Давыдов, который, подобно Савиной, развивался самостоятельно, а если искал помощи у режиссера, то, в лучшем случае, для самых рутинных указаний при установлении простейших мизансцен. От Давыдова в «Нахлебнике» словно протянулись невидимые нити к прошлому Александринского театра с его славными представителями Сосницким и Мартыновым, творившими свое большое искусство исключительно силой своих громадных талантов.

10.

Со смертью бар. Н. Н. Врангеля Общество Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины лишилось одного из своих создателей и идейных руководителей. Совет Общества решил отметить эту безвременную кончину специальным заседанием в Академии Наук, в котором ближайшие друзья и товарищи покойного выступили бы с докладами об его жизни и деятельности. В день полугодовщины его смерти 15 декабря 1915 года заседание это состоялось в малом конференц-зале Академии. Многолюдное собрание открылось небольшим вступительным словом председателя Общества Великого Князя Николая Михайловича. Затем выступали редактор-издатель «Старых Годов» П. П. Вейнер с краткой биографией покойного, я с очерком его деятельности в нашем Обществе, а также с описанием последних дней его жизни, кн. С. М. Волконский с личными воспоминаниями друга, и А. Ф. Кони, А. Н. Бенуа, В. А. Верещагин, и академик С. Ф. Ольденбург с характеристиками литературной, художественной и научной его деятельности. Все профессиональные специалисты подчеркнули, какую незаменимую потерю понесла наша наука и культура со смертью Врангеля, в котором глубокие, разносторонние знания сочетались с ярким художественным талантом. В его трудах прошлое всегда оживало с силой настоящего. Будучи человеком науки и строгого усидчивого труда, он в то же время совершенно не был затворником своего кабинета. Наоборот, он страстно любил жизнь, общение с людьми, отличался редкой энергией, был отличным организатором, и, читая его многочисленные статьи и книги, требовавшие большой предварительной научной подготовки и архивных и музейных изысканий, трудно было понять, когда же он находил время для занятий? А ведь помимо всего прочего он еще ежедневно бывал на службе в Эрмитаже, где работал в качестве хранителя, и когда бы в Эрмитаж ни поступали запросы из заграничных музеев, галлерей и хранилищ по поводу каких нибудь сомнений или экспертиз, неизбежно нужно было обращаться к авторитету Врангеля.

Доклады и воспоминания о Врангеле, прочитанные на заседании в Академии Наук, были изданы книгой под заглавием «Венок Врангелю» с иллюстрациями Е. Е. Лансере. Рисунок для обложки был сделан художником Чехониным.

Война свела деятельность нашего Общества почти на нет, что дало мне возможность часть моего свободного времени отдавать работе над начатой книгой об актрисе Асенковой, прерванной на целый год. Дело подвигалось продуктивно и довольно быстро. Мне удалось найти интересный, неопубликованный материал, часть которого была мне любезно предоставлена писателем Д. В. Философовым. Он передал в мое распоряжение дневник своего покойного отца, который тот вел, пока воспитывался в Училище Правоведения. Молодой правовед был знаком с семьей Асенковых и был романтически влюблен в блестящую молодую актрису, которая и не подозревала об этом платоническом чувстве. Листки из этого дневника составили отдельную главу будущей моей книги, которую я решил опубликовать в каком нибудь журнале еще до появления в печати самой книги.

Несмотря на очень сериозное положение на фронте и на далеко неблагополучное состояние нашей внутренней политики, с постоянными сменами министров и все усиливавшимся влиянием Распутина, жизнь искусства в Петербурге продолжала идти полным ходом. Театры, концерты, выставки привлекали множество публики. Сериозная музыка была попрежнему великолепно представлена на симфонических концертах Зилоти, перенесенных из зала Дворянского Собрания, занятого лазаретом, в Мариинский театр. Вспоминается один любопытный эпизод, связанный с первым исполнением «Скифской Сюиты» Прокофьева на одном из концертов Зилоти: вещь была найдена настолько радикальной, что не только вызвала шиканье и хохот обыкновенных слушателей, но даже вынудила А. К. Глазунова, в знак протеста, выйти из зала во время исполнения музыки. Позднее та же самая «Скифская Сюита» не только не вызвала ничьих протестов, но заканчивалась шумной овацией по адресу композитора.

Со снятием с репертуара произведений Вагнера и всех немецких композиторов, оперы Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Бородина и Серова, всегда занимавшие центральное место на сцене Мариинского театра, стали исполняться еще чаще, чем раньше. «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Хованщина», «Снегурочка», «Сказка о Царе Салтане», «Майская Ночь», «Сказание о Граде Китеже», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Черевички», «Князь Игорь», «Юдифь» шли в незабываемом ансамбле вокального, оркестрового, художественного и сценического объединения, которое сейчас представляется какой то сказочной, прекрасной легендой, безвозвратно ушедшей в далекое прошлое. В «Юдифи» с необычайной силой развернулась стихийная мощь могучего таланта Шаляпина, достигавшего в роли Олоферна непостижимых вершин. Женские

роли исполнялись такими выдающимися певицами, как Фелия Литвин и Е. И. Збруева. Декорации и костюмы были исполнены по рисункам сына композитора — замечательного художника В. А. Серова.

Громадной потерей для Мариинского театра явилась смерть Э. Ф. Направника. Полвека непрерывного служения его русскому музыкальному делу было неразрывно связано с эпохой расцвета Императорской Петербургской Оперы, чей непревзойденный ансамбль, лучший в России оркестр и исключительное качество хора были результатом непрестанных трудов Эдуарда Францевича. Бесконечно строгий к себе, он был также строг и к другим, в то же самое время сохраняя безупречное беспристрастие и справедливость. Его музыкальный авторитет был неоспорим и не признавал компромиссов, с ним считался даже Шаляпин. Как композитор, он был лишен творческой индивидуальности, и сочинения его не отличались большой оригинальностью. Но они были всегда мелодичны и хорошо оркестрованы. Его опера «Дубровский» пользовалась неизменным успехом и прочно вошла в репертуар всех оперных сцен России. Я был с ним знаком не только по службе, но и в личной жизни, так как он был старым другом моих родителей, и я всегда восхищался скромностью этого благородного служителя музыкального искусства. Один из его сыновей, Владимир Эдуардович, был моим сослуживцем по Кабинету. Он прекрасно играл на рояле, когда то, еще юношей, будучи одним из любимых партнеров по игре в четыре руки П. И. Чайковского. Большой любитель и знаток камерной музыки, он периодически устраивал у себя дома вечера, на которых артистами оркестра Мариинского театра исполнялись лучшие камерные произведения классиков, причем сам он играл партию рояля. С наслаждением вспоминаю художественную атмосферу этих интимных собраний камерной музыки. Гостей приглашалось немного — только несколько истинных любителей сериозной музыки. По окончании концерта, за ужином подолгу обсуждалось слышанное и делились впечатлениями.

После кончины Э. Ф. Направника должность главного капельмейстера Мариинской оперы перешла к Альберту Коутсу, роль которого с первых шагов его деятельности у нас в опере приобретала все более важное значение. В нем Мариинский театр нашел достойного преемника своего умершего музыкального руководителя.

В балете славные традиции Мариуса Петипа и Льва Иванова сочетались в прекрасном единении с новыми творениями Фокина, вокруг которого сплотилась вся талантливая молодежь с Карсавиной во главе. Дальнейшие новые постановки Фокина шли по

той же линии применения к хореографии музыки, в оригинале для балета не написанной, которую он и пользовал раньше с таким успехом, черпая свое вдохновение в произведениях Шопена, Шумана, Римского-Корсакова, Балакирева, Глинки и Листа. Музыка в старых классических балетах занимала последнее место, и ее авторами большей частью являлись композиторы вроде Минкуса и Пуни, состоявшие на жалованьи при Императорских театрах и обязанные за это быть «поставщиками балетной музыки». Исключения составляли лишь балеты Делиба, Чайковского и Глазунова, а затем Черепнина, Щербачева, Корещенко и Гартмана. Новые балеты Фокина были одноактные: «Эрос» на музыку Серенады для струнного оркестра Чайковского, «Франческа да Римини» Чайковского, «Стенька Разин» Глазунова и «Аррагонская Хота» Глинки. «Эрос» по своему характеру примыкал к «Шопениане» и «Призраку Розы». Либретто В. Я. Светлова, заимствованное из Флорентинской легенды «Ангел Фиозолэ», давало балетмейстеру возможность развернуть хореографическую композицию мечтательного романтизма Тальони. Музыка Чайковского вполне с этим гармонировала и прекрасно отвечала замыслам Фокина. Все заявления музыкальных педантов, доказывавших, что Чайковский никогда не писал своей Серенады для балета и потому не следует ею для балета пользоваться, звучали совершенно неубедительно, потому что каждая музыкальная фраза оказалась хореографически оправдана. «Франческа да Римини» носила характер пантомимы. За исключением начального и финального стремительного, как вихрь, танца, в котором проносились души любовников, обреченных на вечные муки в расплату за свою греховную страсть, вся остальная часть балета была драмой без слов, повествовавшей о несчастной любви Франчески и Паоло. Сюжет отвечал той части «Божественной Комедии», на которую Чайковский написал свою оркестровую фантазию. Благодаря специальным световым эффектам, освещавшим лишь ту часть сцены, где в данный момент разыгрывалось действие, и очень выразительной пантомиме, впечатление от этой хореографической драмы было необыкновенно сильное. Никогда еще удивительная музыка Чайковского не получала такого глубокого толкования, как в вечер этого спектакля, главными исполнителями которого были Егорова, Владимиров и Романов. В «Стеньке Разине» Фокин при помощи танцев и пантомимы сценически показал все то, что Глазунов изобразил музыкально в своей симфонической поэме: разгул казачьей вольницы, любовь Стеньки и Персидской Княжны, восстание казаков против своего вождя, беспощадную расправу Разина с одним из своих бунтовщиков, снова разгул и, наконец, гибель Княжны в Волге, куда бросил ее

Стенька, пожертвовав любовью ради продолжения своих мятежных подвигов. «Аррагонская Хота» на знаменитую музыку Глинки вписала еще одну блестящую страницу в историю творчества Фокина. Гениальный по своей простоте балет не имел никакого сюжета и показывал, как испанцы в жаркий летний день веселятся на лужайке. Это не были шаблонные балетные танцы так называемого испанского стиля, имеющего очень мало общего с подлинной Испанией, а настоящие народные пляски, в которых мужчины, женщины и дети выражают всю душу страны, где танец является чем то неотделимым от существа ее народа. Декорация Головина тоже поражала своей художественной простотой. При поднятии занавеса вся огромная сцена Мариинского театра была сперва пуста; пол был затянут ярко зеленым полотном, на заднем плане виднелись горы и небольшие кустарники, рампа была погашена, и единственным источником света были громадной силы лампы, скрытые в колосниках и бросавшие сверху снопы ослепительного света, создавая иллюзию горячего солнца, заливающего зеленую лужайку. По мере развития музыки, сцена постепенно заполнялась народом и, в конце концов, вся становилась усеянной пляшущими испанцами в белых костюмах, подчеркивавших солнечное настроение праздника. Это был шедевр массового танца, в котором каждая отдельная фигура составляла маленькую часть большого стройного целого.

В ответственных ролях все чаще и чаще стали появляться новые имена — Вилль, Люком, Спесивцевой, Романова, Владимирова, Обухова. Балет, вдохновляемый Фокиным, в полном смысле слова переживал эпоху возрождения, и многие его спектакли были радостными явлениями прекрасного хореографического искусства. Теперь, когда даже скромные и иногда малоудачные попытки поддержания за границей русского балета имеют головокружительный успех и наивно принимаются, как нечто преемственное от прежнего Императорского балета, особенно ясно чувствуешь какими несметными богатствами обладал старый Мариинский театр.

В Александринском театре все острее ощущалось захирение современного репертуара. Но большие таланты выдающихся актерских сил и некоторые постановки классических пьес искупали недостатки творческой линии руководителей нашей драматической сцены. Отрадным явлением было возобновление Мейерхольдом «Грозы» Островского. Головин дал декорации и костюмы большой красоты. Быть может, во имя красоты, была принесена в жертву правдивость и строгость реализма: город Калинов и его обитатели были чересчур принаряжены и приукрашены. Но все это пленяло таким романтизмом мистической старой Руси, что

ничего критиковать не хотелось, особенно потому, что центром спектакля была Рощина-Инсарова, чья Катерина являлась живым воплощением «светлого луча в темном царстве». Созданный ею трагический образ женщины, задавленной окружающей средой и обреченной на муки совести за греховность кратковременного минутного любовного счастья, обреченной на «геенну огненную», словно излучал сияние икон древнего письма. В оценке этой «Грозы» сталкивались самые противоречивые мнения. Старые театралы и знатоки Островского качали головами, ссылались на традиции, вспоминали Московский Малый театр, сердились и бранились. Я был среди тех, кто искренно и неподдельно был радостно взволнован новизной подхода к пьесе, порывавшего с шаблонным бытовым натурализмом...

Живая деятельность Мейерхольда не ограничивалась Императорскими театрами, но распространялась также и на клуб с небольшой сценой, где любили сходиться представители Петербургской артистической богемы. Назывался он «Привал Комедиантов» и находился в подвале старинного дома на углу Мойки и Царицына Луга. Подвал этот был перестроен архитектором Фоминым и расписан художниками Борисом Григорьевым, Александром Яковлевым и С. Ю. Судейкиным и стал неузнаваем, превратившись из грязного и сырого помещения в уютное, живописное место. На одной из стен Григорьевым был написан замечательный портрет Мейерхольда во фраке и цилиндре. Неутомимый режиссер был душой кружка «комедиантов», строивших свое направление на театре импровизаций и пропагандировавших произведения Карло Гоцци и Теодора Амадеуса Гофмана. У этой группы появился свой журнал «Любовь к Трем Апельсинам» (название заимствовано у Гоцци) и редактировал его тот же Мейерхольд под псевдонимом Доктор Дапертутто. Руководил программой «Привала» молодой актер и режиссер Борис Пронин, неисправимый энтузиаст, никогда не унывавший ни перед какими материальными затруднениями, неизменно сопровождавшими его художественные затеи, и обладавший талантом всегда в последнюю минуту добывать откуда то нужные деньги. Программа «Привала» носила характер веселого и остроумного кабарэ. Бывали и экспромптные выступления сериозного характера больших артистов. Атмосфера была приятная, какая то домашняя; большинство присутствовавших было хорошо между собою знакомо.

Книга моя об Асенковой была вчерне закончена. Оставалось только все проверить, «отшлифовать» текст и переписать черновой экземпляр начисто. Моей работой был заинтересован журнал «Русская Мысль», в котором предполагалось напечатать ее до издания книгой. Глава, посвященная дневнику Философова, была

напечатана в журнале «Русский Библиофил» под заглавием «Страничка Театрального Прошлого» (Из Дневника Правоведа Тридцатых Годов). Казалось, что будущее моей «Актрисы Асенковой» было обеспечено. Но судьба решила совершенно иначе. Я заболел опасной формой паратифа. Положение было настолько сериозное, что отец мой, никогда не лечивший членов своей семьи, был моим доктором вместе с одним из своих ассистентов. Болезнь тянулась медленно и крайне мучительно, я совершенно не мог спать, несмотря на морфий. Лежа долгие ночи в жару и без сна, я мучался одной навязчивой идеей — невозможностью поскорее выпустить в печать «Асенкову», словно предчувствуя ту катастрофу, которая ее ожидала. Когда, наконец, я поправился, то, для окончательного укрепления здоровья, отец хотел отправить меня заграницу на курорт. Но мне больше улыбалось поехать набираться сил в Орловском имении моего старого друга В. С. Олива, который жил там круглый год, занимаясь сельским хозяйством и будучи уездным предводителем дворянства. В его чудесном имении, в дружеской, уютной обстановке можно было и отлично отдохнуть, и спокойно привести в окончательный порядок мою рукопись. Отец согласился, что пребывание мое в имении принесет мне не меньше пользы, чем жизнь на каком нибудь заграничном курорте, и потому, получив месячный отпуск со службы, я поехал к Оливу. Отправился я налегке, с двумя небольшими чемоданами, в одном из которых была уложена моя рукопись. Несмотря на значительную еще слабость, железнодорожное путешествие я перенес легко. На станции меня встретил кучер Олива с тройкой лошадей, надел на меня хозяйскую доху (была холодная осень), усадил в коляску, поменьше чемодан положил рядом со мною, а побольше уложил в ноги, и мы тронулись в долгий путь. Езды до усадьбы было около трех часов. Согретый дохой и убаюканный мерной тряской коляски, я задремал. Когда я проснулся, было уже совсем темно. Мне вдруг показалось, что в ногах у меня нет чемодана. Пошарив рукой, я обнаружил, что действительно его нет. Несмотря на тепло шубы, я почувствовал в спине озноб: сразу прорезала мозг мысль — а где же рукопись? Я окликнул кучера, попросил его остановиться и спросил его, не ошибаюсь ли я, нет ли чемодана у него на сиденьи? Кучер отвечал, что отлично помнит, как уложил чемодан у меня в ногах, и что, очевидно, где нибудь на ухабе он сполз на подножку коляски и выпал на дорогу. Было так темно, что ехать назад и искать по пути было бы равносильно тому, чтобы стараться найти иголку в стоге сена. Кучер предложил как можно скорее ехать в усадьбу и немедленно же отправить оттуда людей с факелами на поиски. Трудно передать агонию, в которой я находился, пока

мы добрались до дома. Олив немедленно же наладил поиски, которые длились до утра и продолжались потом еще два дня, но не привели ни к каким результатам. Хорошо знакомый Оливу Орловский губернатор поднял на ноги всех, кто только мог посодействовать нахождению чемодана: через земские школы, земские управы и земских начальников было объявлено, что тому, кто найдет мой чемодан, я заплачу триста рублей, от чемодана и его содержимого отказываюсь и прошу только вернуть рукопись, на которой, между прочим, были обозначены моя фамилия и адрес. О том же самом было сделано по телеграфу несколько объявлений в газете «Русское Слово». Но ничего не помогло, и чемодан, а с ним вместе и рукопись, исчезли бесследно. Один из местных земцев объяснил мне, чтó, по всей вероятности, произошло. В тот самый вечер, что я ехал со станции Змиевка Московско-Курской железной дороги в имение Олива, по этой дороге множество крестьян ездило на станцию за солью. Кто нибудь из них наткнулся на чемодан, подобрал его, прельстился хорошей его свиной кожей и находившимся в нем бельем, а рукопись, чтобы схоронить концы в воду, или просто сжег, или разорвал на «цыгарки». Потом, когда вокруг пропажи поднялся шум, то признаться в находке, не имея рукописи, никто не решился. Так мой труд погиб навеки. До чего велико было мое горе, передать не могу. Несколько дней я плакал и каждую ночь видел во сне, что рукопись нашлась. Видя, в каком я ужасном состоянии, Олив, обеспокоенный тем, что я не только не укреплю здоровья, но еще больше его расшатаю, уговорил меня проехать в Крым, откуда я находился на расстоянии всего двух дней, и я отправился в Севастополь, где у меня было несколько очень хороших друзей. Десятидневное пребывание в этом чудесном городе, теплая, почти летняя погода, прогулки, поездки в Балаклаву и другие окрестности немного успокоили меня. Не мало удовольствия дали мне встречи с талантливым пианистом и автором популярных в то время романсов М. И. Якобсоном, жившим в той же известной в Севастополе гостинице Киста, что и я. Якобсона я знал давно по Петербургским концертам и общим музыкальным друзьям. Он был мобилизован и отбывал службу в морской авиации Севастопольского порта. Не мало прекрасных часов провел я в нашей гостинице, слушая вместе с несколькими общими друзьями мастерскую его игру на рояле и безголосое, чисто «композиторское» пение его романсов, в котором было так много музыкальности и вкуса, что отсутствие голоса совершенно забывалось. Он обладал исключительной музыкальной памятью и по моей просьбе подолгу играл целые акты из любимых моих опер Римского-Корсакова, напевая и мужские, и женские, и хоровые партии.

Вернулся я в Петербург значительно поздоровевшим, но, все же, не примирившимся с постигшим меня горем. Сперва я решил начать мой труд сначала, но скоро убедился, что мне это будет не под силу. В одном портфеле с рукописью пропали и многие мои материалы, и восстановить все то, что собиралось по крупицам из самых разнообразных источников в течение двух с лишним лет, я был не в состоянии. Так погибла моя «Актриса Асенкова»... Все, что осталось от этой книги, была статья в «Русском Библиофиле».

Петербург жил в это время лихорадочной и тревожной жизнью. Дела на фронте принимали все более неблагополучный оборот, а внутри все быстрее и чаще сменялись министры и возрастало влияние Распутина. И в Государственной Думе, и в обществе только и слышно было, как поднималась волна негодования против так называемых «темных сил». Убийство Распутина положило этому предел, но нисколько не разрядило напряженной атмосферы. Домашний арест, а затем ссылка Великого Князя Дмитрия Павловича и кн. Ф. Ф. Юсупова только еще сгустили эту атмосферу. Все мы знали, что неизбежно наростают какие то крупные события. И, тем не менее, когда подошла и разразилась революция, последовало отречение Государя от престола и наступила власть Временного Правительства, стало ясно, до чего большинство, в сущности, было далеко от сознания истинного положения вещей.

Ближайшие дни, предшествовавшие революции, когда начались беспорядки на улицах, я был нездоров и потому не смог быть ни на генеральной репетиции, ни на премьере драмы Лермонтова «Маскарад». Пьеса эта готовилась в Александринском театре к постановке Мейерхольда и Головина пять лет, весь художественный мир Петербурга ждал ее с величайшим интересом. Спектакль, приуроченный к 25 летнему юбилею Ю. М. Юрьева, по своему великолепию и пышности обещал очень много. Вполне понятно поэтому, как досадно было мне не иметь возможности его видеть, не говоря уж о том, что мне хотелось лично приветствовать старого моего друга Юрьева — режиссера наших домашних детских спектаклей в день его юбилея. Премьера состоялась 25 февраля 1917 г. когда беспорядки приняли угрожающий характер и на улицах шла стрельба, что, однако, не помешало публике переполнить Александринский театр. Представление не было нарушено никакими демонстрациями, и по его окончании, во время чествования Юрьева, Теляковский поднес ему Царский подарок — бриллиантовый перстень. Юрьев оказался последним человеком, получившим подарок от Государя. 26 февраля беспорядки приняли такой угрожающий характер, что все театры пришлось закрыть, а когда 27 февраля, впервые после болезни, я вышел рано утром на улицу и хотел попасть в канцелярию Красного Креста, для чего мне надо было перейти Литейный проспект на углу Пантелеймоновской улицы, то мне

перегородила дорогу демонстрация: Преображенский полк, или вернее, его запасный батальон, находившийся в Петербурге, шел с развернутым красным знаменем, и кругом раздавалась ружейная стрельба. Я понял, что старому режиму наступил конец, и вернулся домой на Спасскую улицу. О том, чтобы идти на службу сперва в Красный Крест, а затем в Кабинет, в Аничковский дворец нечего было и думать. Брат мой оказался отрезанным от внешнего мира в Адмиралтействе, где несколько часов заседала правительственная власть, доживая последние свои часы. К вечеру ему с трудом удалось добраться до нашей квартиры, и он был первым, от кого мы узнали об окончательно свершившемся перевороте. 27 февраля оказался смертельно раненым в спину шальной пулей мой друг и старый товарищ кн. Д. Л. Вяземский, в то время как он ехал куда то на извозчике. Так нелепо оборвалась жизнь прекрасного, благородного, умного человека, принимавшего деятельное участие в общественных делах Петербурга и бывшего помощником предводителя Петербургского дворянства, а также геройски работавшего на фронте со своим Краснокрестным отрядом.

Несколько дней я не выходил из дому, в самом удрученном состоянии выжидая событий. Жизнь бурно выливалась в новые формы, и было совершенно неясно, какова будет судьба того дела и той работы, с которой я был так тесно связан около десяти лет. Наконец, с сформированием Временного Правительства, определилось будущее Министерства Двора. Правительственным Комиссаром над ним был назначен бывший председатель Третьей Государственной Думы Ф. А. Головин, один из крупных деятелей Тверского земства, пользовавшийся репутацией высоко образованного, просвещенного и глубоко порядочного человека. Собрав в канцелярии нашего Министерства старших чинов ведомства и управляющих отдельными его частями, он прежде всего попросил всех оставаться на местах и не покидать своих постов. Затем он сказал, что Правительство получило в свои руки заведывание бесценным имуществом, принадлежавшим раньше Царствующему Дому и теперь перешедшим в собственность Русского Государства. Поэтому он выразил надежду, что каждый служащий будет также честно охранять это имущество и заведывать им при новом хозяине, как это делалось при старом и тем самым исполнит свой долг перед родиной. К словам Министерство Императорского Двора и Кабинет Его Величества были прибавлены печальные слова «Бывшее» и «Бывший», и началась новая служебная жизнь.

Генерал Волков, приблизительно за год до революции начавший болеть сердцем и еще тогда поговаривавший об отставке, теперь решил окончательно оставить службу, несмотря на то, что Ф. А. Головин очень просил его не уходить. Он согласился остаться только до того момента, когда разрешится вопрос об его пенсии,

и дальнейшими делами бывшего Кабинета стал преимущественно руководить его помощник, впоследствии занявший должность управляющего. Нужно ли говорить о том, с какой грустью мы — Кабинетские служащие ожидали ухода нашего начальника, которого все мы искренно любили. Лично для меня предстоявшая отставка Волкова представлялась незаменимой потерей.

Императорские театры, точно также как Эрмитаж, Музей Александра Третьего, Академия Художеств, Придворные Оркестр и Певческая Капелла и разные другие учреждения дворцового ведомства были переименованы из Императорских в Государственные и продолжали пока функционировать на прежних основаниях. Между тем предстояла сложная работа переформирования нашего Министерства в новое, видоизмененное, с частичной передачей некоторых учреждений в другие ведомства, или их ликвидацией. Группа художников с А. Н. Бенуа во главе и при ближайшем участии Максима Горького обратилась к Головину с предложением заняться устройством художественных дел. Последний образовал «Особое Совещание по делам искусства при Комиссаре Временного Правительства над бывшим Министерством Двора», куда вошли писатели, художники и деятели артистического мира. Намечалось образование нового Министерства Искусств, и по этому поводу пошли заседания и бесконечные разговоры, не приведшие ни к чему конкретному. Артисты и служащие бывших Императорских театров Петербурга и Москвы в первые дни революции устроили общие собрания и в качестве исполнительной власти, явочным порядком, избрали себе управляющих, которые должны были сноситься с Правительством. Высшим для себя органом они представляли себе автономный Совет союзов деятелей Государственных театров. Головин на первых порах не мешал артистам в их административном рвении, но не спешил с проведением окончательных реформ и лишь прислушивался к тому, что высказывалось на совещаниях. Административное руководство ему совершенно справедливо хотелось оставить в руках Теляковского, многолетняя деятельность которого, как Директора Императорских театров, говорила сама за себя. Теляковский сам ничего не имел против заведывания реформированными театрами, но часть артистов подняла шум: одни, из более крупных, как, например, Собинов, были недовольны Директором по чисто личным причинам, ничего общего с ведением дела не имевшим; другие, из артистов второстепенных, черезчур повышенное самолюбие которых было обратно пропорционально их талантам, решили, что настал час, и что необходимо им самим пробраться к власти. Начались истерические крики о том, что нельзя оставлять такого крупного дела, как новые Государственные театры, в руках бывшего Царского сановника, что это будет недемократично и не в духе времени. Как

Головин ни противился, но ему пришлось сдаться. Было решено, что Теляковский останется на своем посту, пока ему не будет найден достойный заместитель. Между тем, в первые Февральские дни, когда безо всякого основания арестовывали и отвозили в Государственную Думу не только бывших Министров, но и разных других служащих, как военных, так и гражданских, был арестован и Теляковский. Совершенно ничтожный актер по фамилии Вишневецкий, не попавший не только на Императорскую сцену, но и ни в один из самых маленьких частных театров Петербурга, и выступавший, как декламатор, на разных второстепенных клубных вечерах, решил отомстить Теляковскому за то, что последний близко не подпускал его к Александринскому театру. Одетый в солдатскую форму, он раздобыл где то грузовик и несколько солдат с винтовками, ворвался в казенную квартиру Директора театров, арестовал его и отвез в Государственную Думу. Там Теляковский был опознан и немедленно отпущен домой с извинениями. Во время подобного хаоса певец на вторые роли из Мариинского театра Беспалов, призванный из запаса в артиллерийские войска, как подпоручик и занимавший какую то военно-канцелярскую должность, продолжая в то же время состоять в оперной труппе, явился в Государственную Думу и попросил, чтобы ему дали солдат для образования караульной службы при Государственных театрах, а самого себя предложил в коменданты театров. Время было тревожное, мысль об охране театральных зданий, полных всякого ценного имущества, была признана целесообразной, и так возникла новая должность коменданта Государственных театров, которую Беспалов и занял. Я останавливаюсь на этом небольшом эпизоде только потому, что впоследствии Беспалов сыграл известную роль при развитии дальнейших событий, содействуя «углублению революции» в казенных театрах. Никакой специальный комендант, в сущности, не был нужен: во первых, никто не собирался громить театров, а во вторых, если уж нужно было устанавливать для них охрану, то заботиться об ней могли те самые офицеры, которые всегда состояли при каждом казенном театре и назывались полицеймейстерами. Обыкновенно это были гвардейские полковники, бывшие ранеными в прежних войнах, имевшие боевые отличия за храбрость и по состоянию здоровья не имевшие возможности продолжать службу в строю. Наименование «полицеймейстер» на самом деле совершенно не отвечало характеру их работы, потому что никаких полицейских обязанностей они не несли, а лишь наблюдали за внешним порядком театральных зданий и заведывали всем персоналом, не касавшимся сцены, как капельдинеры, сторожа, истопники, уборщицы и пр. После переворота слово «полицеймейстер» было, конечно,

изгнано из обихода и заменено более подходящим «заведующий зданием».

Зная, что намечаются разные реформы по реорганизации театрального управления, я решил предложить свои услуги Ф. А. Головину. Управляющий делами Временного Правительства В. Д. Набоков, близко со мной знакомый, отрекомендовал меня, и Головин вызвал меня для переговоров. В результате я был откомандирован из б. Кабинета в распоряжение Головина в качестве консультанта при рассмотрении театральных и Кабинетских дел, в которых ему на первых порах нелегко было разбираться. Текущие наши занятия постоянно прерывались натиском разных революционных организаций, выраставших, как грибы после дождя, которые, под покровительством Совета рабочих и солдатских депутатов, требовали реквизиции дворцов и других помещений, принадлежавших бывшему придворному ведомству. И нужны были большие твердость, выдержка и такт Головина, чтобы отделываться от этих назойливых и совершенно незаконных требований.

Я стал бывать на заседаниях Совещания по делам искусств и выносил от них самое горькое и удручающее впечатление. Ничего конструктивного не делалось и не предлагалось, а все ограничивалось разговорами или на отвлеченные темы об искусстве, или о модном тогда вопросе «раскрепощения искусства от Царской опеки». Особенно отличался Мейерхольд, сразу забывший о том, какие неограниченные возможности для его творчества предоставляли ему прежние руководители Императорских театров. В пылу революционного азарта он дерзко требовал самого широкого самоуправления всех казенных театров и проведения выборного начала во всех областях театрального дела. Получалось так, что Правительство сохраняло за собой одно только право отпускать деньги. Тяжко было слушать выступления В. Н. Давыдова, ежегодно получавшего большую субсидию из Кабинета Его Величества в дополнение к его крупному жалованью и выражавшего теперь радость по поводу избавления от «придворного гнета». Печальная картина того, как нередко большой талант артиста совершенно не соответствует его моральному облику!..

У Головина, строго говоря, не было еще никакого ясного плана реорганизации театров, потому что, хотя по идее ему и нравилась автономия, но провести ее до конца он не мог. Правительство не собиралось выпускать театров из под своего контроля, и вся система хозяйственного и материального наблюдения за ними бывшим Кабинетом Его Величества оставалась пока в силе впредь до того или иного решения об образовании Министерства Искусств. А с его судьбою нужно было выжидать до будущего окончательного сформирования административного устройства России через Учредительное Собрание. Тем временем заведывание учреждениями

бывшего придворного ведомства, которым вверены были художественные вопросы, было передано лицам, обладавшим авторитетом и знаниями своей специальности. Так например, во главе Академии Художеств был поставлен академик А. И. Таманов, заведывающим б. Придворным Оркестром и б. Придворной Певческой Капеллой был назначен С. А. Кусевицкий. Когда возник вопрос о подыскании нового Директора театров, то некоторые актеры выдвигали кандидатуру Горького, но Головин остановил свой выбор на Вл. Ив. Немировиче-Данченко, который был выписан из Москвы для принятия участия в заседаниях Совета по делам искусств. Ему было сделано оффициальное предложение от Правительства занять должность Теляковского, с тем, чтобы Московский Художественный театр был включен в сеть казенных театров. Однажды, во время длинного перерыва между заседаниями, я познакомился с Владимиром Ивановичем. Как ни странно, но, будучи давно знаком со всеми почти главнейшими деятелями Художественного театра, с Немировичем-Данченко я почему то никогда до этого не встречался. Сидя на просторном подоконнике детской половины Зимнего Дворца, где происходили заседания, мы проговорили очень долго. Впоследствии выяснилось, что разговор этот имел очень большое значение в моей будущей судьбе. Владимир Иванович произвел на меня громадное впечатление необыкновенной ясностью своего мышления и мудростью суждений. В нем с такой определенностью чувствовался большой человек, вся творческая воля которого была направлена к единой цели в искусстве — к театру максимального совершенства. Он говорил необыкновенно увлекательно, говорил о том, что театр должен всегда стремиться к истине, к глубоким источникам жизни, и все его высказывания отличались знанием, опытностью и тонкостью психологического анализа. Хотелось без конца его слушать, и работа под его руководством рисовалась чрезвычайно заманчивой. Между прочим, он сказал мне, что вряд ли примет правительственное предложение, потому что это отняло бы у него слишком много времени в ущерб его прямой работе над постановками пьес. Да, кроме того, еще большой вопрос, пожелает ли Художественный театр, привыкший к полной самостоятельности, становиться казенным учреждением, хотя бы даже и автономным. Я, конечно, горячо отстаивал желание Головина видеть Немировича-Данченко Директором Государственных театров и говорил, какие широкие горизонты развернутся для театрального искусства, если он даст свое согласие. Владимир Иванович попросил у Головина недельный срок на размышления и уехал в Москву, обещая сообщить оттуда свое решение. Ответ пришел отрицательный: Художественный театр опасался, что широкий круг новых обязанностей отнимет у

его директора и руководителя черезчур много времени в ущерб интересам родного ему театра.

Следующим кандидатом был намечен кн. С. М. Волконский. Узнав, что я с ним в очень хороших отношениях, Головин поручил мне написать ему подробное письмо с официальным предложением Правительства занять пост Директора Государственных театров. Я употребил все свое красноречие, чтобы постараться убедить Волконского принять должность, так хорошо ему знакомую и такую для него подходящую. У артистов и театральных служащих осталась самая добрая память о своем бывшем Директоре, и большинству из них очень хотелось увидеть его снова во главе театров. Волконский находился в это время в своем имении в Тамбовской губернии, и прошло некоторое время, прежде чем от него получилась телеграмма с отказом. А следом за телеграммой пришло письмо, в котором он разъяснял мотивы своего отказа: он чувствовал непрочность и хаотичность общего государственного положения и потому не желал браться за ответственное дело, вести которое в том духе, как ему бы этого хотелось, вряд ли удастся по причинам общей разрухи. Поднимался вопрос об С. П. Дягилеве, но он находился за границей, и было бы черезчур сложно договариваться с ним на таком далеком расстоянии, преодолеть которое из за войны было не так легко и просто. Перебирали много других кандидатов, и, в конце концов, на это место был приглашен профессор истории литературы Ф. Д. Батюшков, связанный многолетней работой с театрами в качестве члена театрально-литературного комитета при прежней Дирекции. Большинство актеров его знало и любило, в литературных, художественных и научных кругах имя его пользовалось всеобщим уважением. Звание Директора Театров было упразднено и заменено неуклюжим и сложным: «Главноуполномоченный Комиссара Временного Правительства над бывшим Министерством Двора по Государственным театрам». В связи с реорганизацией театрального управления произошли некоторые перемены в составе администрации, и я был назначен заведывающим постановочной частью Петербургских театров. В. А. Теляковскому было предложено принимать участие в качестве консультанта во всех совещаниях до тех пор, пока реорганизация не будет закончена, на что он охотно согласился. Он предложил Головину учредить новую отрасль при театрах — музей — и поручить ему его сформирование и заведывание. Находясь во главе Императорских театров свыше двадцати лет, Теляковский был их живой летописью и за все годы своей службы вел дневник, в котором не только отмечал важнейшие события театральной жизни, но и воспроизводил копии многих интересных документов своей служебной переписки, ценных для историка театра. Он был бы самым подходящим человеком для предложенного им музея, и

Головину очень идея Теляковского понравилась, но почему то в Правительстве она сочувствия не вызвала.

Начались долгие совещания под председательством Батюшкова по выработке нового законоположения об управлении Государственными театрами. Кроме нас, лиц администрации, в них участвовали выборные представители от всех трупп Петербурга и Москвы, кроме французской. Как иностранные граждане, французские артисты не имели ни на что никаких претензий и просто выжидали решения своей судьбы, будущее которой было очень неопределенно под давлением революционных тенденций, считавших, что французский казенный театр в России является излишней роскошью и даже праздной затеей отжившего придворно-аристократического строя.

Перед нами лежала сложная и неблагодарная задача выработать такую «конституцию», по которой высшее руководство Театрами и наблюдение за ними сохранялось бы за Правительством и, вместе с тем, актеры и служащие получили бы самоуправление, которого они почему то страстно домогались. В конце концов было выработано длинное, запутанное, громоздкое и, как это показала дальнейшая практика, совершенно нежизненное «Временное Положение об Управлении Государственными театрами», которое было утверждено Правительством в качестве временного закона. В последнем нашем совещании мне пришлось читать вслух все пункты «Положения» для их окончательного постатейного утверждения, и вот, не успел я прочесть первый пункт, как А. И. Южин прервал меня и сказал шутливо: «Сергей Львович, когда повар режет курицу, то обыкновенно он не смотрит ей в глаза. А вы прямо глядите на Владимира Аркадьевича». Дело в том, что напротив меня за столом сидел Теляковский, и Южин, очень его любивший и много лет бывший с ним в самых дружеских отношениях, решил шуткой сгладить неприятную для бывшего Директора Императорских театров атмосферу, когда в его присутствии ломалась вся структура того дела, которому он отдал столько неустанного и продуктивного труда. Теляковский, обладавший хорошим чувством юмора, был первым, который расхохотался и тем самым облегчил нам закончить заседание, разрядив его несколько напряженную атмосферу. «Положение» было далеко от реальной жизни и свидетельствовало, до чего был непрочен тот фундамент, на котором нужно было строить новое наше административное здание, основные элементы которого, как и многое тогда в России, находились в полной зависимости от демагогически настроенных безответственных комитетов. Согласно новой «конституции», во главе трупп должны были стать выбранные управляющие. У нас в Петербурге таковыми были избраны: в драме старый режиссер и драматург Е. П. Карпов, пользовавшийся популярностью у боль-

шинства в Александринском театре, в противовес меньшинству, предпочитавшему Мейерхольда: в опере с большим единодушием бразды правления были вверены А. И. Зилоти. Его высокий музыкальный авторитет и безупречная общественная репутация давно уже завоевали сердца артистов — солистов, хора и оркестра Мариинского театра, с которыми он имел постоянное дело в своих симфонических концертах. В балете избрание пало на совершенно неизвестного публике артиста и помощника режиссера И. Н. Иванова. Он обладал административным навыком и был любим своими товарищами. В вопросы художественные он не вмешивался, и здесь мнение и авторитет Фокина имели первенствующее значение. В Москве заведывание Малым театром осталось за А. И. Южиным, а Большим за Л. В. Собиновым, которые были избраны на эти должности явочным порядком в первые дни революции артистами и служащими этих театров. Управляющими труппами были выбраны по драме заслуженный артист О. А. Правдин, по опере один из крупных певцов Павловский, а по балету выдающийся танцовщик и преподаватель Тихомиров. Новая Московская администрация оказалась наиболее ретивой в смысле требования самой широкой автономии, и Батюшкову приходилось сглаживать не мало шероховатостей, прежде чем ввести в какое то ровное русло высшее наблюдение за театрами, которое налагалось на него законом. Южин много лет заведывал Малым театром при Императорском режиме, обладал большим административным опытом, и потому с ним все обстояло легко и гладко. Зато артистический темперамент Собинова и полное незнание административных вопросов уносили его очень далеко от жизни, и мне не раз приходилось быть свидетелем многих бурных его выступлений в нашей канцелярии, когда он приезжал из Москвы по текущим оперным делам. Как артист, он совершенно не желал считаться с тем, что хотя для театров и была введена автономия, но прежние законы зависимости бюджета от б. Кабинета Его Величества и Контроля б. Министерства Двора оставались еще в полной силе, и не подчиняться им казенные театры не могли. Как юрист по образованию, он, в конце концов, в этом разбирался, и все заканчивалось благополучно, но только после бесконечных споров и потери времени. Подобные шероховатости нисколько, впрочем, не отражались на личных отношениях с Леонидом Витальевичем, под обаянием пленительной индивидуальности которого все мы находились.

Еще до моего оффициального назначения заведывающим постановочной частью у меня вместе с Батюшковым было несколько встреч с актерскими группами и театральными служащими. Большинство из них я уже знал раньше или по личному знакомству, или по служебным делам в Кабинете, так что найти почву для сближения оказалось нетрудно. В Мариинском театре нам при-

шлось быть на общем собрании труппы, которая пожелала ознакомиться с новой «конституцией» до ее утверждения, как закона. Чтение этого неуклюжего документа, как ни странно, имело большой успех и даже вызывало аплодисменты, что подтвердило давно уже сложившееся во мне мнение, что актеры народ очень импульсивный. Достаточно было им почувствовать, что вводится нечто в роде самоуправления, которое в те дни являлось венцом их стремлений, как настроение их становилось оптимистическим. Внутреннее чувство говорило мне, что это хорошее настроение не будет долговечным и что недалеко то время, когда начнутся разные осложнения и хаос.

В Александринском театре особую ретивость в вопросах организации управления проявлял второстепенный и крайне малодаровитый актер Пашковский. Он несколько рая являлся для переговоров к Батюшкову и всячески напирал на необходимость как можно шире демократизировать новую административную политику. В нем так и чувствовался неталантливый актер, желавший теперь найти исход своему ущемленному мелкому актерскому самолюбию. Как на пример одной из бесчисленных нелепостей, которую хотелось провести в жизнь актерам, домогавшимся широкого самоуправления, можно указать на требования Александринской труппы сохранить весь ее состав на будущее без изменения. Другими словами, им хотелось, чтобы администрация не имела права увольнять ни одного актера или актрису, находившихся в труппе до революции, обеспечив каждому, так сказать, несменяемость, независимо от степени нужности или полезности. Конечно, требования эти исполнены не были.

Жизнь немедленно показала мертворожденность нового театрального закона: на каждом шагу администрация сталкивалась с необходимостью подвергать обсуждению очень многое из того, что, в сущности, нечего было обсуждать. И актеры, и служащие были полны противоречий, обусловленных различием их профессиональных группировок, и масса времени тратилось на бесплодные разговоры во всевозможных «местных комитетах», не приводившие ни к какому согласию и только распыляя ответственность. Пресса иронизировала относительно «Временного Положения», доказывая, что реформы приведут театры к анархии. Особенно много неприятностей сулила порученная моему заведыванию постановочная часть, т. к. в ней был сосредоточен многочисленный технический персонал служащих сцены с рабочими, техниками, мастеровыми и прочим беспокойным элементом «пролетариата», уже тогда отравленного желанием «углублять революцию».

Близкое ознакомление с постановочной частью показало мне, что это блестяще налаженный аппарат, находящийся в руках первоклассных специалистов. Моя задача заключалась в том,

чтобы постараться сохранить его в прежнем порядке. Однако, задача эта оказалась не из легких, потому что, благодаря новой театральной реформе, для рабочего персонала открывались широкие перспективы «парламентских обсуждений» в тех случаях, когда просто требовались быстрые и энергичные решения. А все разговоры о том, что необходимо по возможности сократить некоторый излишний формализм старорежимного бюрократизма свелись к тому, что бумажной формалистики стало не только не меньше, но даже больше. Разница заключалась лишь в том, что стиль служебной переписки несколько переменился в соответствии с духом времени.

И рабочие, и их заведывающие отнеслись ко мне крайне приветливо. Многих из них я знал раньше, и мы встретились, как старые знакомые. Я совершенно откровенно говорил им, что только при их помощи и доверии я смогу рассчитывать, что работа наша пойдет успешно. За очень малым исключением трех-четырех человек, нахмуренные лица которых предвещали мало хорошего, все остальные выглядели очень дружески расположенными. Однако, недалекое будущее показало, что я был черезчур оптимистичен, совершенно не предвидя, какую большую роль начнет скоро играть зараза коммунистической пропаганды среди не только рабочих, но даже и артистического персонала.

Первой пьесой, которую я увидел при новом режиме, был «Маскарад». Болезнь, как я уже говорил, помешала мне быть на премьере в бенефис Юрьева. Все, что я слышал и читал о пышности и великолепии этого спектакля, оказалось правильным. В нем слились все доступные художественному творчеству средства театральной выразительности, в результате чего получилось совершенно исключительное по красоте *зрелище*, словно символизировавшее торжественный эпилог блеска придворных театров Императорской России. Я подчеркиваю именно слово зрелище, потому что представление «Маскарада» прежде всего было зрелищным. Когда теперь, по истечении тридцати девяти лет, я думаю о «Маскараде», то прежде всего вспоминаю не актеров, а художника Головина и режиссера Мейерхольда. Происходившее на сцене действие обрамлялось лепным архитектурным порталом и просцениумом, среднюю часть которого занимало помещение оркестра, откуда на сцену вели две лестницы. На краю просцениума стояли диваны, около которых группировались разнообразные сценические положения. Пять спускных занавесов различных рисунков и оттенков отделяли просцениум от главной сцены, давали необходимое чередование настроений и позволяли менять основные декорации и бутафорию без лишних антрактов. Декорации состояли из задников, написанных, как панно, сверху свешивались живописные «арлекины», а по бокам сцены стояли живописные ширмы, заменявшие пристановки. Мебель и бутафория, строго выдержанные

в эпохе, огромное количество участвующих в массовых сценах, исключительной роскоши и вкуса костюмы, мягкие звуки музыки Глазунова — все это создавало картину необычайной красоты. Бальный зал с малахитовыми колоннами, залитый светом бесчисленных свечей в сверкающих хрустальных люстрах и канделябрах, нарядные гости, танцовавшие вальс «Фантазия» Глинки в инструментовке Глазунова, вызывали настоящее восхищение. Это было полное торжество творческой изобретательности художника и режиссера. Об актерах думалось меньше всего, хотя Юрьев-Арбенин, Коваленская-Нина, Тиме-баронесса, Барабанов-Неизвестный, и все их партнеры показали большое мастерство в трактовке образов и в чтении стихов Лермонтова. Однако, чтобы быть справедливым, надо признать, что не мало пьес в Александринском театре игралось гораздо лучше, в то время как ни одна из пьес в том же театре не была обставлена более блестяще и роскошно, чем «Маскарад».

Новая деятельность стала поглощать все мое время, так что из Красного Креста мне пришлось уйти. С половины десятого утра до пяти часов дня надо было находиться в канцелярии, занимаясь оффициальной перепиской, принимая доклады машинистов сцены, осветителей, бутафоров, гримеров, гардеробмейстеров и других специалистов, создававших сложный механизм ежедневных спектаклей, участвуя в совещаниях с режиссерами, художниками, дирижерами, артистами. Очень часто работа в канцелярии прерывалась объездами мастерских для наблюдения за ходом их производства. А по вечерам надо было бывать во всех трех театрах и следить, чтобы не было никаких неисправностей со стороны технического персонала на сцене и за кулисами. Так как Мариинский театр обладал самым сложным постановочным аппаратом, то обыкновенно я начинал вечер с посещения Александринского и Михайловского театров, а затем оставлял их на попечении одного из моих дежурных помощников, сам ехал в Мариинский театр и находился там до конца спектакля.

Одной из особенностей нового строя в Мариинском театре было исполнение перед каждым спектаклем Марсельезы в инструментовке Глазунова. Французский гимн, увы, заменял русский и должен был служить стимулом для поднятия революционного патриотизма.

Странно и непривычно было видеть пустоту в Царских ложах, отведенных теперь для будущих членов Учредительного Собрания, которое должно было заняться установлением нового государственного строя будущей России. Капельдинеры до конца сезона носили прежние придворные ливреи, а к новому сезону предполагалось эту форму немного переделать, заменив Царские орлы новыми Государственными орлами без Императорских аттрибутов.

Сезон был уже на исходе, никаких новых постановок до осени не предвиделось, и потому, после весеннего закрытия театров, работа сосредоточилась на делах внутреннего распорядка. Батюшкову приходилось часто ездить в Москву для координации местных дел с делами центрального управления. Тем временем, в Петербурге управляющие труппами вместе со мною намечали постановочные перспективы предстоящего сезона, окончательное утверждение которых принадлежало Батюшкову. Ф. А. Головин проявлял мало интереса к театральным делам, всецело полагаясь на своего Главноуполномоченного, и ограничивался лишь финансовым руководством бюджета. Единственное его репертуарное предложение открыть сезон Александринского театра «Павлом Первым» Мережковского не встретило почему то сочувствия в репертуарном комитете и было отвергнуто. В драматической труппе царил порядочный сумбур: большинство стояло на стороне своего управляющего Е. П. Карпова, державшегося в репертуаре линии консервативной, меньшинство поддерживало Мейерхольда, тянувшего в сторону радикальных перемен. Посредине между обеими группами находился Пашковский, обуреваемый жаждой власти, мутивший и тех, и других и проявлявший явно демагогические наклонности. Кончилось тем, что репертуарный комитет распался, и функции его перешли к Батюшкову и Карпову. Поиски новых талантливых пьес не увенчались успехом, и репертуар наметился главным образом из возобновлений. Еще до революции было решено целиком поставить всю трилогию Сухово-Кобылина в режиссуре Мейерхольда. «Свадьба Кречинского» была возобновлена незадолго до переворота. Для открытия сезона 1917-1918 года выбрана была давно не шедшая «Смерть Иоанна Грозного» гр. А. К. Толстого, затем должно было пойти несколько пьес Островского, «Дело» и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Живой Труп», «Женщина с Моря» Ибсена и в качестве единственной современной новинки «Касатка» А. Н. Толстого.

В Мариинском театре для открытия сезона намечен был «Князь Игорь», потом обычные репертуарные оперы, за исключением «Жизни за Царя», которая, к сожалению, оказалась под запретом, с надеждой, что эта мера политической предосторожности только временная и что впоследствии гениальное творение Глинки будет признано «вне политики». Для возобновлений были выбраны «Евгений Онегин», «Снегурочка» и «Самсон и Далила», давно требовавшие новых постановок. Полнейшей новостью должны были явиться два произведения И. Ф. Стравинского, соединенные в одном спектакле: опера «Соловей» и балет «Петрушка». Обе эти вещи имели шумный успех за границей у Дягилева и в России еще никогда не шли. В балете предположено было сохранить из прошлого сезона «Спящую Красавицу», «Лебединое Озе-

ро», «Копелию», «Эсмеральду», «Талисман», «Тщетную Предосторожность», «Раймонду» «Времена Года», «Испытание Дамиса», «Арлекинаду» и все одноактные балеты Фокина. Замечательное его творение «Павильон Армиды», ко всеобщему сожалению, было снято с репертуара еще с самого начала войны из за того, что очень большое количество рабочих и механиков сцены было мобилизовано, а тот персонал, который остался на месте, был недостаточно опытен, чтобы осуществлять разные технические сложности, связанные с постановкой этого балета, полной так называемых «чистых перемен», осуществлявшихся на глазах у публики без опускания занавеса. В возобновленном виде должен был пойти «Щелкунчик» и в качестве новинки, кроме «Петрушки», выбран был балет «Сольвейг» на фортепианные произведения Грига, оркестрованные Б. В. Асафьевым. Постановка этой вещи поручена была молодому и талантливому ученику Фокина Б. Г. Романову. Сам Фокин должен был ставить свой балет «Петрушку» и кроме того создать совершенно новую постановку танцев в «Руслане и Людмиле» по случаю 75-летия оперы 27 ноября 1917 г.

Репертуар Французского театра должен был, как и раньше, вестись применительно к успешным новинкам Парижских сцен, т. е. повторять пьесы, шедшие в Париже, по их оригинальным мизансценам. Впрочем, предстояло одно отступление от этого порядка — образцовая самостоятельная постановка драмы Додэ «Арлезианка» с музыкой Бизэ.

Из всего перечисленного видно, что, хотя актерские коллективы и получили в свои руки репертуарную инициативу, но никакой творческой продуктивности они не проявили. Репертуар продолжал быть таким же, каким он был до революции, т. е. главным образом академически консервативным. Никаких новых исканий не обнаружилось, несмотря на то, что об них было проговорено много речей на различных заседаниях и совещаниях.

На моей обязанности лежало проверить, в каком состоянии находилась постановочная часть всех намеченных по репертуару пьес, для того чтобы решить, что именно нужно ремонтировать и что делать заново для открытия предстоящего сезона. Технический персонал получил задание показать состоявшим на постоянной службе при театрах художникам, управляющим труппами и мне каждую включенную в репертуарный план пьесу, оперу и балет с их внешней стороны, т. е. проставить на сцене декорации, осветить их, как на спектакле, обставить нужной бутафорией, аксессуарами и мебелью. Затем мы отдельно просматривали все костюмы.

Не могу не вспомнить с самым теплым чувством признательности того энтузиазма, с которым относились к своей работе заведывающие костюмерными мастерскими, машинисты сцены, за-

ведывающие освещением и бутафорией. Люди эти, посвятившие театру лучшие годы своей жизни, были истинными художниками в своих областях и являлись незаменимыми сотрудниками режиссеров и художников при постановках пьес, опер и балетов.

Из художников, работавших у нас постоянно, самое выдающееся место занимал А. Я. Головин. Я уже говорил раньше об его исключительном обаянии, которым он неизменно чаровал каждого, кто с ним соприкасался. Раньше мы встречались только случайно, как знакомые, но теперь, столкнувшись с ним близко по службе, я получил возможность оценить по достоинству его громадный талант, знания, безупречный вкус и неисчерпаемую энергию и работоспособность. Немудрено, что его ученики и помощники-художники М. П. Зандин и Б. А. Альмединген буквально его обожали. Работа Головина протекала в атмосфере всегдашней влюбленности в театр, и этим он заражал своих сотрудников. Сам он только делал эскизы декораций и рисунки костюмов, разрабатывая их до последних мелочей. Писанием декораций занимались Зандин и Альмединген, однако под его непосредственным наблюдением. Работали обыкновенно по вечерам, когда в Мариинском театре шел спектакль, и потому мастерская Головина, находившаяся, как я уже упоминал, над сценой, всегда была полна звуками музыки, что придавало большую прелесть окружавшей обстановке.

Отличными театральными художниками были П. А. Ламбин и О. К. Аллегри. Ни тот, ни другой не отличались оригинальностью замыслов и своим творчеством не вносили ничего нового в искусство театральной живописи. Но они оба изумительно знали технику своего дела, были кровно связаны с театром и всегда выполняли возложенные на них задачи с прекрасным мастерством, оставаясь преимущественно в рамках сценического реализма. Аллегри, итальянец родом, вносил в работу горячий темперамент своей страны, всегда горел и увлекался и по праву считался одним из лучших специалистов по писанию декораций. Недаром к нему постоянно обращался Дягилев, поручая ему выполнение многих своих заграничных постановок по рисункам лучших современных художников. Кн. А. К. Шервашидзе, милейший и очаровательнейший человек, являлся очень ценным художником театра. Работая в манере группы «Мир Искусства», он во все свои постановки всегда вносил прекрасный вкус и хорошее чувство стиля. Молодежь в лице Зандина и Альмедингена достойно несла звание помощников Головина и отлично выполняла все его задания. Впрочем, Альмединген получил возможность проявить свою личную самостоятельность: ему были заказаны декорации, обстановка и

костюмы трилогии Сухово-Кобылина. Режиссером этих пьес был Мейерхольд, и он вместе с художником установил для внешней части спектакля своеобразную форму «умеренного гротеска»: вполне жизненные и реальные образы действующих лиц должны были выступать на фоне импрессионистских декораций.

Я с нетерпением ждал выпуска этой трилогии осенью, считая, что она должна будет явиться украшением будущего нашего сезона в Александринском театре. Пьесы Сухово-Кобылина говорили сами за себя, и состав их исполнителей был намечен очень удачно.

Несмотря на все препятствия и ограничения, созданные новыми правилами по управлению казенными театрами, Батюшков и его ближайшие сотрудники искренно стремились внести свежее, животворящее начало в их деятельность, стараясь расширить круг своих задач. Среди разного рода планов, один обещал вылиться в нечто крайне интересное. К сожалению, причины чисто технические помешали всему. Я имею в виду открытие для публики старого Императорского Каменноостровского театра, давным-давно превращенного в склад декораций, и Эрмитажного театра, как известно, служившего лишь для редких парадных спектаклей при Дворе.

Во времена Императора Николая Первого Царская фамилия летом жила в Елагиноостровском дворце, Двор проводил лето на Островах, а сезон Императорских театров летом не закрывался, а переносился в деревянный Каменноостровский театр. Тут шли разного рода спектакли, и бывали даже такие крупные театральные события, как выступление в балетах Марии Тальони. Затем, с тех пор что Царская семья перестала жить на Каменном Острове и летняя резиденция Двора сосредоточилась только на Царском Селе и Петергофе, Каменноостровский театр закрылся, и сезон Императорских театров прекращался с начала мая до 30 августа. Театр на Каменном Острове остался в распоряжении театральной Дирекции, но им пользовались, лишь как складом неходовых декораций. Воспоминанием о блестящих летних театральных сезонах далекого прошлого была только небольшая дача, расположенная возле Каменноостровского театра, на которой раньше проводили лето воспитанницы Императорского Театрального Училища. Не мало поклонников будущих балерин прогуливалось здесь под окнами дачи, рассчитывая поймать благосклонный взгляд предмета своего обожания, или, быть может, даже обменяться несколькими словами теплым вечером, под тенью чудесных деревьев парка. Все это было очень, очень давно, а в наши дни тут жили некоторые служащие Театрального Училища, преимущественно престарелые надзирательницы и классные дамы.

По мысли Батюшкова и А. Н. Бенуа было решено вернуть заброшенный театр к жизни. Театр этот уже давно волновал воображение романтиков Петербургской старины. Шли даже разговоры о том, чтобы, при красотах Петербургских Островов, при удобстве сообщения с Европой морем, было бы хорошо открыть специальный летний оперный сезон, вроде Мюнхенских и Байретских оперных празднеств. И, подобно тому как в Германии празднества посвящались Вагнеру и Моцарту, так у нас завести цикл постановок опер Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова для открытия пути всеевропейского признания русской оперной музыки. Говорилось о том, чтобы осуществление подобного проекта возложить на Дягилева и центром для этих постановок выбрать Каменноостровский театр. Война оборвала все эти мечтания. Теперь, хотя война все еще продолжалась, Каменноостровский проект опять появился на горизонте, как один из планов будущего расширения деятельности казенных театров. Была выбрана специальная комиссия из гражданских инженеров, инженеров-электриков и художников, которая занялась техническим осмотром театра. С внешней стороны, несмотря на всю запущенность, здание было все еще прекрасно и вполне выдержано в стиле царственного старого Петербурга. Зал был многоярусный, обширный, а сцена совершенно удовлетворяла возможностям больших постановок. Но, к сожалению, все строение было деревянное, и детальное обследование его показало, что в пожарном отношении оно представляет громадные опасности. Для того, чтобы опасения эти хотя бы до известной степени устранить, требовался капитальный ремонт с очень крупными затратами, средств на которые Правительство отпустить не соглашалось: война попрежнему поглощала главнейшие государственные кредиты. Те же соображения опасности пожара в непосредственном соседстве с художественными сокровищами Эрмитажа побудили отказаться от мысли открыть Эрмитажный театр для постоянных спектаклей. Грустно было расставаться с мыслью поставить на сцене прекрасного Эрмитажного театра серию веселых опер Моцарта, комедий Гольдони и Мольера и других представлений, самый характер которых вполне отвечал интимной дворцовой обстановке этого театрального зала.

По моей должности мне полагалась казенная квартира. Я долго колебался переезжать ли мне из родительского дома и расстаться с привычной обстановкой, среди которой я прожил все мои годы. Но в пользу переезда говорило многое: казенная квартира находилась в том же доме, что и наша канцелярия, ряд мастерских и других учреждений вверенной мне постановочной части, рядом был Александринский театр, и так как целые дни мне надо было проводить на службе, то жить тут было бы громадным удобством.

В конце концов, я переехал в тот самый дом, составлявший часть великолепных строений гениального архитектора Росси на Театральной улице и Площади Александринского театра, в котором я девять лет назад входил с таким волнением в кабинет Теляковского.

11.

Летом 1917 г. муж покойной М. Г. Савиной А. Е. Молчанов обратился к Батюшкову и ко мне с просьбой ознакомиться с подготовленной им к печати книгой «Тургенев и Савина», про которую я упомянул уже выше. С трогательной любовью к памяти покойной, он трудолюбиво и долго приводил в порядок хранившуюся у него переписку Тургенева с Савиной, снабжая ее историко-литературным коментарием. Теперь труд его был окончен, и ему хотелось показать его нам. Молчанов, который вскоре после этого умер, уже чувствовал себя больным, никуда из дому не выходил и не хотел расставаться со своей рукописью, прося нас приехать к нему. Мы отправились к нему и провели там в два приема по несколько часов, в продолжении которых Анатолий Евграфович читал нам вслух. Знакомя нас с интимными и проникновенными страницами этой замечательной переписки, он заметно волновался, и нередко глаза его наполнялись слезами. И мы невольно заражались его волнением и слушали с громадным вниманием и интересом. Погода стояла теплая, летняя, мы сидели, в саду, в беседке, никто и ничто не мешали нам, и мы целиком переносились в атмосферу, обстановку, события, чувства и настроения, которыми письма были переполнены. Странно было находиться в доме, в котором еще сравнительно недавно жила и работала Мария Гавриловна, и сознавать, что ее нет больше на свете. Весь обширный дом на Карповке, за исключением личных комнат Молчанова, был обращен теперь в музей Савиной. Тут было собрано все, что было связано с именем покойной: бесконечное количество фотографий и портретов, афиш, программ, пьес, ролей, эскизов и макетов декораций из пьес, в которых она играла, и полное собрание ее театральных костюмов, надетых на манекены. Самое большое впечатление производила ее спальня: в ней все осталось в том виде, в каком находилась комната в момент ее смерти, явившейся, как известно, неожиданно. За серебряной рамой большого овального зеркала, стоявшего на туалетном столе, было заткнуто несколько записочек, на которых Мария Гавриловна отмечала для памяти то, что ей нужно было сделать на следующий день, вроде того, что «взять из чистки перчатки», «купить два фунта шеколада у Крафта» и прочие мелочи. Перед иконой горела лампадка. На ночном столике стояло несколько склянок с лекарствами и лежала раскрытая на половине книга — моя биография Сосницкого. Рядом со спальной выстроена была небольшая комната, представлявшая собой точное воссоздание ее театральной уборной. Все, что составляло обстановку ее уборной в Александринском театре, было целиком перенесено сюда. Даже то самое полотенце, которым она в последний раз снимала со своего лица грим и на котором остались пятна от краски, висело здесь...

Открыв нам дверь в спальню и войдя в нее, Молчанов осенил себя крестным знамением. Чувствовалось, что эта комната являлась для него подобием часовни.

Одной из главных причин, почему Молчанову хотелось ознакомить нас со своим трудом до его опубликования, было желание узнать наше мнение, не слишком ли интимны эти письма для того, чтобы выпускать их в печать? И Батюшков, и я самым решительным образом высказались за то, чтобы письма печатать. Чересчур велико было их историческое значение, чтобы не выпускать такой драгоценный материал в литературный оборот. Вскоре книга вышла в свет, снабженная предисловием А. Ф. Кони.

В летние месяцы в нашей канцелярии сохранялся старый порядок бывшего Министерства Двора, по которому в театрально-административных учреждениях с 1 мая по 1 августа не было занятий по субботам и понедельникам. В мастерских и складах в эти дни тоже не работали. Это давало мне возможность с вечера пятницы до утра вторника уезжать в Финляндию. Там, в благодатной тишине, можно было хоть на время забывать о тяжелом и беспокойном настроении, царившем в Петербурге, где с каждым днем все сильнее и сильнее чувствовалось приближение большевизма. В июле вспыхнули первые сериозные большевистские выступления, свидетелем которых мне пришлось быть на Невском. Помню ясно, как в день моих именин, 5 июля, я вышел вместе с кн. А. К. Шервашидзе из нашего казенного дома возле Александринского театра на Невский, где нам нужно было сесть на трамвай. Движение вагонов было приостановлено, шла стрельба, и отряды верных Правительству солдат и матросов (такие еще существовали тогда) арестовывали бунтовщиков и пачками отвозили их на грузовиках в штаб округа. Восстание было довольно быстро подавлено, но чувствовалось, что ненадолго. По тем разговорам, которые я слышал иногда в кабинете у Головина, я ясно видел, что в самом Правительстве не было ни малейшей уверенности в своей силе. А по настроению, которое я наблюдал среди наших рабочих и мастеровых, вполне отчетливо ощущалось, что большевистская пропаганда все шире и глубже захватывала рабочие массы. О войне говорили иронически, идеи братанья с немцами и пораженчества, лозунги «война войне», «мир хижинам, война дворцам» встречали большое сочувствие. Многие правительственные распоряжения даже в нашем скромном театральном мирке все чаще вызывали сериозные возражения и требования обсуждения их на митингах. Наши местные комитеты все больше поднимали голову и постоянно вмешивались в решения администрации. Самые простые распоряжения, касавшиеся рабочего персонала, прежде чем проводиться в жизнь, должны были рассматриваться комитетами и оспаривались. Благодаря хорошим личным моим отношениям с представителями этих комитетов, от-

носившихся ко мне с доверием, я по большей части добивался нужных мне результатов, но вечное лавирование, выискивание компромиссов и проволочки утомляли и раздражали своей нелепостью.

В такой трудной и непривычной обстановке подошло открытие сезона 30 августа 1917 г. В Александринском театре шло «Дело», а в Мариинском «Князь Игорь». Открытие французских спектаклей должно было состояться значительно позднее, а пока Михайловский театр служил для русской драматической труппы, для спектаклей по общедоступным ценам классических пьес, руководимых режиссером Ракитиным, шедших параллельно с представлениями в Александринском.

«Дело» Сухово-Кобылина в режиссуре Мейерхольда мало чем отличалось от старой постановки. Новшеством были только декорации Альмедингена, импрессионистически отражавшие эпоху, стиль и неприступную застывшесть мрачного «отжившего времени». Пьеса продолжала идти в прежнем великолепном составе и столь же блестяще, как и раньше.

Первый оперный спектакль нового сезона сопровождался несчастным случаем. Когда к концу первой картины «Князя Игоря» артист П. З. Андреев, певший Игоря, сел верхом, то лошадь вдруг поднялась на дыбы и сбросила его с себя. Перепуганный хор бросился в разные стороны, несколько хористок в панике устремились через барьер в ложу Батюшкова, примыкавшую к сцене, и при общих криках и замешательстве был опущен занавес. Вместе с дежурным врачом я побежал за кулисы, где уже хлопотал Зилоти. Медицинское освидетельствование обнаружило сериозное повреждение ноги у пострадавшего артиста. Для успокоения публики было объявлено со сцены, что в состоянии здоровья Андреева нет ничего опасного, но что продолжать спектакль он не сможет и будет заменен дублером, артистом Селях. В оперном театре у нас было правило всегда иметь наготове заместителя на любую роль, который неизменно присутствовал на спектакле. Селях — отличный молодой певец — спешно оделся и загримировался и к началу третьей картины оперы, где вновь появляется Игорь, был уже совершенно готов. Спел он свою партию прекрасно, и спектакль в смысле художественного качества ущерба не понес. Но у всех исполнителей, служащих и администрации осталось тяжелое чувство, что сезон открылся под знаком дурного предзнаменования; театральные люди — народ верящий в приметы и предрассудки, и я принадлежу к их числу.

Чем открылся балетный сезон я, к сожалению, не помню. Очевидно, чем нибудь из обширного репертуара минувшего сезона, куда входили неизменные любимые публикой постановки «Спящей Красавицы», «Лебединого Озера», «Раймонды», «Жизели»,

«Конька-Горбунка» и всех одноактных балетов Фокина. Главной балериной была Карсавина, а лучшим ее партнером Владимиров.

Когда настало время начать спектакли французской труппы, то открылись они совершенно незначительной комедией «Английский Шарабан» (имя автора ушло из памяти) — одной из последних новинок Парижского репертуара театров больших бульваров. Вся тревожная политическая атмосфера того времени исключала возможность обращать сериозное внимание на дела французского театра, продолжавшего существовать в столице революционно настроенной России, как пережиток прошлого, который мог быть ликвидирован в любой момент. В труппе выделялся талантом молодой и очень красивый актер Виктор Франсэн, один из обаятельнейших артистов на амплуа «первых любовников» в составе Михайловского театра. С ним в центральной роли превосходно шла известная комедия Флёрса и Кайявэ «Красивое Похождение», знакомая на русской сцене под названием «Бабушка». Позднее Франсэн стал одним из очень крупных актеров Франции и даже попал в Америку, в Холливуд, где с успехом играл в фильмах. Единственная сериозно задуманная постановка «Арлезианки» продолжала пока оставаться в области одних только планов.

Совершенно неожиданно большие волнения вызвало возобновление в Александринском театре трагедии гр. А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Незадолго до премьеры к Батюшкову явилась делегация от Совета рабочих и солдатских депутатов, потребовавшая снятия пьесы с репертуара. Мотивом для этого было указано, что до Совета дошли слухи о готовящейся в театре демонстрации монархистов, которые собираются приветствовать речь Бориса Годунова в первой картине трагедии, когда тот призывает бояр убедить Иоанна, отказавшегося от царствования, вернуться на престол. Появление этой делегации, державшейся крайне вызывающе, несомненно было вызвано доносом левых элементов театра, которые усматривали в монологе Бориса настроение, могущее вызвать демонстрацию. Батюшков наотрез отказался исполнить требование делегации и заявил, что он категорически протестует против подобного вмешательства самозванных лиц в дела управления театрами. В результате, по городу поползли разные тревожные слухи, и на спектакле действительно разыгрался небольшой скандал: часть публики бурно аплодировала Борису Годунову, а другая часть горячо приветствовала речь Князя Сицкого, олицетворявшего, так сказать, республиканские настроения бояр, и умолявшего их не звать обратно деспота-Царя. Однако, несмотря на этот эпизод, искусственно спровоцированный, пьеса была благополучно доведена до конца, снята с репертуара не была и игралась дальше без всяких недоразумений. Сам спектакль заставлял желать многого и не делал чести режиссеру Карпову, постановка которого, особенно в народных сценах, была рутинна

и лишена всякого творческого воображения. Первый спектакль в текущем сезоне драмы Льва Толстого «Живой Труп» случайно дал повод для своеобразного проявления у публики реакционного настроения: когда в последней картине, в суде, на сцене появился городовой, то весь зал стал ему аплодировать. Демонстрация была настолько бурная и единодушная, что действие приостановилось, и статист, изображавший городового, растерялся, не зная, что ему делать — не кланяться ли публике? Было совершенно очевидно, что через каких нибудь полгода после свержения старого строя у обывателя уже появилась тоска по городовому. Этот незначительный эпизод вызвал за кулисами большое смущение среди тех, кто сочувствовал «углублению революции».

Одним из самых интересных спектаклей Александринского театра была постановка «Смерти Тарелкина». Заключительная часть трилогии Сухово-Кобылина до этого никогда на казенной сцене не шла. Долго лежавшая под спудом драматической цензуры, она в конце девяностых годов игралась в Малом театре Суворина под названием «Веселые Расплюевские Дни», но не удержалась в репертуаре. В то время ее не дооценили ни режиссура, не сумевшая поднять спектакли до достойных его высот, ни тем более публика. Мейерхольд был первым, кто понял крупную значительность этой старой пьесы, несомненно опередившей свое время. Он дал ей трактовку жуткого трагического фарса, в котором автор с чисто Гоголевской беспощадностью издевается над порядками суда и расправы дореформенной администрации. Сухово-Кобылин сам был жертвой этих порядков, и пьеса его была построена на личных переживаниях. На фоне нескольких утрированных декораций Альмедингена, дававших последовательное наростание сценического гротеска, противопоставленного более спокойным декорациям первых двух частей трилогии «Свадьбы Кречинского» и «Дела», отточенный реализм игры актеров приобрел характер символов. Горин-Горяйнов в роли Тарелкина, Конрад Яковлев в роли Расплюева и Уралов в роли Варравина создали образы незабываемой силы, и весь ансамбль актеров в ролях менее крупных заслуживал самых восторженных похвал. Спектакль имел очень большой успех, делал отличные сборы и вместе с «Маскарадом» занял центральное место в текущем репертуаре.

В опере главное внимание первой половины сезона было сосредоточено на возобновлениях «Евгения Онегина», «Кармен», «Снегурочки» и «Самсона и Далилы». «Кармен» разучивалась новыми исполнителями под управлением Коутса и под непосредственным наблюдением Зилоти, который справедливо считал, что исполнение этой оперы, постоянно находившейся в репертуаре, в музыкальном отношении стало несколько «засоренным» и требовало пересмотра. «Евгений Онегин» не возобновлялся еще со времен Чайковского, постановка сильно обветшала и нуждалась в

совершенно новых декорациях, костюмах и бутафории. Режиссура возложена была на П. И. Мельникова, музыкальная часть на дирижера Д. И. Похитонова, а художником спектакля был П. И. Ламбин. Мне больше всего пришлось иметь дело с последним, работали мы с громадным увлечением и любовью, я всячески старался помогать ему, как мог, внимательно следя за тем, чтобы многочисленные монтировочные работы в мастерских производились успешно и в то же самое время быстро. С удовольствием вспоминаю об этом нашем деловом содружестве. Состав исполнителей тоже был обновлен: Татьяну пела Попова, Ольгу — Захарова, Ленского — Пиотровский и Поземковский (в очередь) и Онегина — Каракаш. Все эти молодые и талантливые артисты, с отличными свежими голосами и хорошими актерскими способностями, были превосходными воплотителями режиссерских и дирижерских намерений. Спектакль вышел прекрасный, полный романтизма и поэзии. Особенно хороша была Е. И. Попова, меня лично более чем кто либо волновавшая и трогавшая в длинной веренице Татьян, которых мне до этого приходилось слышать. Ее сцена письма, которую она почти целиком проводила не по шаблонной рутине за письменным столиком на авансцене налево от зрителей, а в глубине сцены на кровати, была настоящим шедёвром и в музыкальном, и в сценическом отношении.

Зилоти и все мы, работавшие над подготовкой этого спектакля, чувствовали себя счастливыми, что общие наши труды не пропали даром.

Работать рука об руку с Зилоти было настоящим наслаждением. Не говоря уж о том, что он обладал крупным музыкальным авторитетом, у него был на редкость счастливый организаторский талант. Прямой, благородный, чуждый всяких интриг, столь обычных в артистическом мире, не признававший никаких компромиссов и всегда настроенный оптимистически, он был незаменим во главе такого большого дела, как опера Мариинского театра. Очень немногие из артистов недолюбливали его за его прямолинейную откровенность и честность, граничащую иногда с Дон Кихотством. Но подавляющее большинство его обожало, особенно артисты хора и оркестра — обычно довольно трудный и строптивый элемент в театральном деле. С ним все ладилось как то замечательно просто и легко. Например, стал осложняться вопрос с выпуском недельного репертуара, т. к. рабочие вечно поднимали ропот против загруженности работой, если во время нескольких вечеров сряду, или дневного и вечернего спектакля в один и тот же день, шли громоздкие постановки, требовавшие больших и напряженных декорационных перемен на сцене. Зилоти немедленно же предложил мне составлять свой оперный репертуар не иначе, как по соглашению со мною. Иначе говоря, он сперва присылал мне

проект репертуара и я обговаривал его с машинистом сцены. Если встречались возможности затруднений со стороны рабочих, то я вносил в него желательные изменения, сообщал их Зилоти, и только тогда репертуар выпускался для опубликования. Пример этот показывает, насколько трудно стало административное дело в театре и сколько выросло на пути заведывающего постановками неожиданных препятствий, корнями уходивших в систему «уговаривания».

В Александринском и Михайловском театрах с недельным репертуаром обходилось легче, потому что там постановки были гораздо менее сложные, но и то иногда надо было уговаривать в тех случаях, когда можно было бы обойтись самым обыкновенным распоряжением. И, в результате, нередко интересы художественные приносились в жертву безответственным требованиям самого демагогического характера. Нельзя при этом забывать, что составление оперного репертуара вопрос весьма нелегкий, особенно, когда имеются налицо очереди в выступлениях певцов при наличии нескольких составов исполнителей, требования абонентов иметь в каждом спектакле излюбленных и популярных солистов, нередкие заболевания певцов, неизбежные при капризном петербургском климате, чисто художественные и музыкальные соображения, руководящие в выборе того или иного произведения, согласование планов оперного и балетного репертуарного комитета, т. к. балетные артисты неизменно почти бывают заняты в операх, наконец, финансовые требования кассы и бюджета, не говоря уже о разных непредвиденных мелочах. И вот зачастую все это должно было забываться из-за того, что рабочие вдруг ни с того, ни с сего выносили постановление, что та или иная постановка для них чересчур утомительна и может идти только, когда им это удобно.

Не мало неприятностей пришлось мне пережить из-за так называемых «Плехановских прибавок». В связи с беспрерывно возраставшей дороговизной жизни Министр Труда Плеханов поднял в Правительстве вопрос о прибавках жалованья всем государственным служащим. Вопрос этот, совершенно справедливый, разбирался довольно долго, проходя через разные бюрократические инстанции. Наконец, он прошел принципиально, с действием закона задним числом, так что прибавка началась с нескольких прошедших уже месяцев. Сумма для каждого накоплялась порядочная, и естественно, что все ждали этих денег с большим нетерпением. В нашем ведомстве, которое все еще продолжало вести дела по старому положению, требовавшему проведения каждого бюджетного вопроса через б. Кабинет и Контроль Министерства, срок выдачи прибавок затянулся и вызывал большие волнения среди рабочего персонала. Однажды, во время спектакля «Евгения Онегина», только что началась сцена дуэли, к моему креслу тихо подошел капельдинер и прошептал мне, что меня немедленно вы-

зывают за кулисы. Когда я явился туда, то дежурный помощник режиссера, который вел спектакль, с паническим выражением лица сказал мне, что весь технический персонал театра собрался за сценой и просит меня сейчас же переговорить с ними. Я поспешил туда, где меня ждали, где то в самой глубине задней части сцены, за снежными сугробами, окружавшими мельницу, у которой должны были стреляться Ленский и Онегин. Под звуки арии Ленского рабочие, через своего выборного представителя, сообщили мне, что если я теперь же не назначу им определенного дня, когда прибавки будут выданы, то они перережут веревки на декорационных подъемах, не дожидаясь конца действия. Я постарался объяснить им спокойно и вразумительно, что ждать уже осталось недолго и что выдача произойдет в ближайшие дни. Тогда рабочий представитель сказал мне, что мне лично они доверяют и относятся ко мне с уважением, но что терпение их истощено и что крайний срок их ожидания завтра, причем я должен дать им обещание, что завтра деньги будут выданы. Видя по их угрюмой решительности, что слова их не простая угроза, и не решаясь подвергать спектакль риску катастрофы с декорациями, я сказал рабочим, что пусть они завтра в 11 часов утра придут ко мне в канцелярию и что я сам отправлюсь с ними к заведывающему Контролем и добьюсь выдачи денег. Уверенности в успех моей миссии у меня совершенно не было, но я не имел другого выхода и решил рискнуть. Все успокоилось, и спектакль благополучно закончился. Я провел бессонную ночь. На другое утро рабочие явились ко мне в назначенный час, и я отправился с ними в Аничковский дворец к заведывающему Контролем. Это был один из самых больших формалистов бюрократического мира прежнего режима, каких мне когда бы то ни было доводилось встречать в моей служебной практике, и мне пришлось выдержать с ним целый бой. Он упорно стоял на формальной точке зрения и доказывал мне, что закон не позволяет ему санкционировать выдачу денег, пока распоряжение Правительства не пройдет через все последние формальные инстанции. В конце концов я убедил его в том, что все равно вопрос о выдаче прибавок решен бесповоротно и задерживать выдачу денег по чисто канцелярским соображениям опасно, т. к. этим самым мы неизбежно сорвем предстоящие спектакли, что могут подтвердить ждавшие за дверями его кабинета рабочие. Скрепя сердце, неумолимый бюрократ сдался и отдал приказание заведывающему Кассой Министерства выдать деньги полномочным представителям рабочего персонала. Именные списки были уже давно готовы и по ним рабочие получили груды «керенок», которые пришлось сложить в мешки.

В подобных ненормальных условиях приходилось вести работу, но таково было уж общее течение событий, и мы вынуждены были идти по нему.

Мариинский театр от времени до времени стал служить местом, где в антрактах, перед закрытым занавесом, появлялись ораторы, призывавшие к «революционному патриотизму» и «революционной дисциплине», во имя которых надо оставаться верным заветам революции и в то же время довести войну до победного конца. Но эти красноречивые слова приносили не больше реальной пользы, чем «главноуговаривание» на разлагавшемся фронте. Иногда за кулисами, куда раньше вход посторонним лицам был строжайше воспрещен, появлялись какие то делегаты с фронта, которым, по распоряжению Правительства, надо было оказывать гостеприимство и демонстрировать, как ведется наше театральное дело. Все это нисколько не способствовало тому, чтобы атмосфера за кулисами протекала в обстановке сериозной сосредоточенности, и только уводило театр в сторону политики.

Следующим важным спектаклем в опере было возобновление «Снегурочки», для которой прислали декорации и костюмы Коровина из постановки Московского Большого театра. Работа Коровина почти всегда проходила в Москве, и его постановки присылались нам большей частью после того, как они уже шли в Московских театрах. Я был поражен, что он не присутствовал на наших монтировочных репетициях. Казалось бы, что именно в то время, когда декорации и костюмы впервые просматриваются на новой сцене и для них устанавливается освещение, присутствие автора-художника совершенно обязательно. Между тем, Коровин спокойно доверял это своим помощникам и как будто не проявлял ни малейшего интереса к делу. Головин являлся полной противоположностью этому и был незаменим и неоценим при сценической подготовке своих произведений. Режиссировал оперу Мейерхольд, на этот раз не вводя никаких радикальных новшеств в свою постановку и придерживаясь обыкновенной реалистической манеры. На одной из последних генеральных репетиций совершенно неожиданно проявил дикую выходку хор. Нисколько не считаясь с необходимостью довести репетицию до конца, хористы ушли из театра прямо с середины действия, только потому, что репетиция затянулась, и этим было нарушено одно из постановлений какого то комитета, требовавшего, чтобы репетиция продолжалась не дольше определенного количества часов. Постановление это в теории было правильное, и соблюдение его по возможности выполнялось. Но в живом организме театра совершенно немыслимо всегда укладывать работу в строго размеренные рамки. Всякий сознательный театральный человек это понимает, и лишь сектантская непримиримость ремесленников сцены оставалась слепа и глуха ко всему, кроме так называемых «профсоюзных» интересов. Даже вмешательство Зилоти, который пользовался большой любовью хора, не помогло, и репетиция сорвалась, к отчаянию Мейерхольда, Похитонова и к большому огорчению солистов. В

конце концов опера была дорепетирована на другой день, и спектакль благополучно был выпущен художественно законченным. Но все это благополучие достигалось дорогой ценой совершенно непроизводительно затрачиваемого времени, трепки нервов и ненужных неприятностей.

В «Самсоне и Далиле» возобновление ограничилось незначительными переменами. Старые декорации были отремотированы, и было тщательно прорепетировано разрушение храма в финале оперы, реализм которого производил очень сильное впечатление. Самсона попрежнему пел с присущим ему мастерством Ершов, Верховного Жреца Тартаков, а роль Далилы от коренной ее исполнительницы Славиной перешла к молодой артистке Петренко, обладавшей прекрасным голосом и очень красивой внешностью. Совершенно заново поставлены были танцы Романовым, выказавшим хорошие балетмейстерские способности. В его постановке чувствовались присущие Романову-танцовщику качества: вдохновенность и горячий темперамент.

В балете первую половину сезона репертуар оставался старым, т. к. Фокину был обещан заграничный отпуск, на котором он усиленно настаивал, и потому главная новинка — «Петрушка» могла быть показана только весною 1918 г. Тем временем, до своего отъезда в Швецию, он подготовлял постановку танцев для «Руслана и Людмилы». Для освежения же текущего репертуара был возобновлен безо всяких изменений классической постановки Льва Иванова «Щелкунчик». Премьеры этого балета, так же как и «Самсон и Далила» состоялись в дни Октябрьского переворота. Шли полным ходом беспорядки на улицах, мосты через Неву были разведены, так что многие артисты добирались до Мариинского театра или с громадным трудом и опозданием, или совсем не могли попасть в него, и, например, в «Щелкунчике» в китайском танце одна из танцовщиц выступала без своего партнера. Как ни странно, но во всех трех наших театрах публики, несмотря на беспорядки, было достаточно.

27 октября 1917 года на улицах появились плакаты о низложении Временного Правительства. Тотчас же была сделана первая попытка большевиков завладеть театрами: военно-революционный комитет назначил своего комиссара над всеми Государственными и частными театрами — актера Суворинского театра Муравьева. Последний выпустил воззвание, в котором предписывал всем актерам и театральным служащим оставаться на местах. Тем же, кто от исполнения своих обязанностей уклонится, было объявлено, что они будут должным образом наказаны, как лица, противодействующие новой власти. Воззвание это было распространено в Государственных театрах нашим комендантом Беспаловым, который быстро забыл свое офицерское звание и орден Владимира с мечами, которым он очень гордился, и сразу же за-

нял весьма активную роль в пропаганде признания большевиков, за что был резко осужден своими товарищами — союзом солистов Мариинской оперы. Союзы в это мрачное время вырастали, как грибы после дождя, и в Мариинском театре, помимо общего союза всех служащих оказался еще отдельный союз артистов-солистов оперной труппы, который почему то пожелал обособиться от артистов хора и оркестра. К Беспалову сейчас же примкнули машинист-механик Мариинского театра Графф, бывший всегда одним из самых дельных, спокойных, исполнительных, предупредительных и лояльных служащих, несколько лиц рабочего персонала и... Мейерхольд. Он уже давно стал пропагандировать идеи, что искусство и революция связаны родственными узами, и постепенно начал все ближе и ближе сходиться с революционным пролетариатом. В Александринском театре тоже появились последователи нового режима в лице Пашковского и не менее бездарной, чем он, актрисы Тираспольской, намеченной к увольнению, и помощника заведывающего освещением Бровкина. Последний был типичным представителем той самой полуинтеллигенции, которая воспиталась на пропагандных брошюрках, и неизменно уснащал свой разговор готовыми, заезженными фразами из «политграмоты». Он был славным и добродушным человеком, отлично знавшим свою профессию. Я лично находилися с ним в самых лучших отношениях и всегда слегка подсмеивался над его желанием производить впечатление крайнего революционера.

В местных комитетах рабочих и служащих началось брожежение, но в общем, воззвание Муравьева никакого успеха не имело, сам он, явившийся разговаривать с Батюшковым, позорно провалился, и, в результате, общее собрание работников Государственных театров вынесло следующее постановление: признавать только власть Батюшкова, протестовать против самозванных революционных комитетов и, в знак протеста, временно прекратить работу. Тогда сперва прекратились спектакли в Александринском и Михайловском театрах, а потом в Мариинском. Муравьев поспешил сложить с себя звание правительственного комиссара, и наступило своего рода междуцарствие. Головин незадолго до переворота уехал в Москву и так там и остался, сперва отрезанный от Петербурга вооруженным восстанием, а затем силой событий вынужденный там скрываться. Старшим в ведомстве сделался управляющий бывшим Кабинетом. Он подписывал все денежные ассигновки, и пока что его подпись Государственным Казначейством, до которого большевики еще не добрались, признавалась, благодаря чему деньгами мы были обеспечены. В Государственных учреждениях, где служащие бойкотировали новую власть, царил хаос, и дела велись по инерции. Во главе Государственных театров оставался Батюшков и, согласно его распоряжению, все

театральные сборы попрежнему подлежали сдаче в Кассу нашего Министерства. Бюрократическая машина еще действовала по старому. Скоро спектакли возобновились. Советская власть через своего комиссара по просвещению Луначарского объявила театры частью этого ведомства, и Луначарский стал делать всякие попытки сближения с Государственными театрами через актерские и технические коллективы. Но на первых порах ничего из этого не выходило, несмотря на усиленную агитацию немногих сочувствующих. Началась переписка между Луначарским и Батюшковым. Подавляющее большинство актеров и технического персонала, так же как и сам Батюшков, старались показать Луначарскому, что театры не желают принимать участия в политической борьбе и хотят сохранить свои автономные права, предоставленные им Временным Правительством. Сопротивление было организовано довольно дружно, но прочности никакой не было, и жили мы, как на вулкане, изо дня в день ожидая краха всего нашего административного аппарата. Пропаганда делала свое дело и постепенно все больше проникала в среду наших рабочих и низших служащих. Никогда не забуду, как однажды, в самый разгар заседания у Батюшкова по делам оперно-балетного сезона, во время оживленного обмена мнениями между художником Головиным, Зилоти, Фокиным и Карсавиной, в кабинет ворвались один из капельдинеров и младший швейцар нашего казенного дома и крикнули: «Не о чем вам больше заседать. Товарищи уже признали новую власть и решат, что им нужно делать»... Сообщение это касалось одного из бесчисленных митингов, шедших между рабочим персоналом по вопросу — признавать или не признавать новую власть? На самом деле никакого определенного решения принято еще не было, и мы выгнали нахальных нарушителей порядка.

Среди такой обстановки подошло возобновление оперы «Руслан и Людмила», приуроченное к семидесятипятилетию со дня первого ее представления. К этому юбилейному спектаклю для роли Фарлафа был выписан Шаляпин, проводивший первую половину сезона 1917-1918 г. в Москве. В вокальном, оркестровом и декорационном отношениях для выпуска «Руслана» ничего нового не требовалось: опера сравнительно недавно была заново поставлена режиссером Мельниковым, постоянно находилась в репертуаре и шла хорошо. Но постановка танцев устарела, и возобновление их Фокиным сулило крупный вклад в обогащение художественной ценности спектакля. Видя, как Фокин вел свои репетиционные работы, я не мог достаточно налюбоваться увлекательностью его занятий с артистами. Ни он, ни его сотрудники не знали ни отдыху, ни сроку и горели самым неподдельным творческим жаром. На моей обязанности лежало наблюдать за выполнением новых костюмов по рисункам Головина, и я помню, как Фо-

кин сам входил в каждую мелочь, обо всем заботясь и волнуясь. Его страшно тревожило, что не все работы будут закончены в срок, потому что среди того хаоса, в котором мы находились, никогда нельзя было наверняка рассчитывать, что то или иное административное распоряжение будет служащими исполнено. Я старался его успокоить, что все будет сделано именно так, как ему этого хотелось.

Ко дню торжественного спектакля была напечатана особая юбилейная программа: на одной ее половине было воспроизведено факсимиле программы первого представления «Руслана» 27 ноября 1842 г., а на другой — программа нашего спектакля 27 ноября 1917 года. Все прошло великолепно: артисты с Шаляпиным во главе, под управлением Коутса, пели замечательно, а танцы произвели настоящий фурор. Под гениальную музыку Глинки, Фокин создал пленительные картины чувственной неги Востока, которой переполнены сцены в садах Наины и у Ратмира. Главными балеринами были Карсавина и Вера Фокина, и все их окружавшее состояло из лучших сил балетной труппы. Марш Черномора и пляски сверкали блистательными красками хореографической изобретательности, напоминая причудливую и изощренную фантазию восточных сказок.

Кто бы мог подумать, что в этот вечер на сцене произойдет инцидент, сыгравший решающую роль в отъезде Фокина из России навсегда. А случилось следующее: во всей постановке танцев марш Черномора был самым сложным и трудным номером и требовал особой тщательности срепетовки. Очень беспокоясь за удачный его исход, Фокин попросил согласия Зилоти и Коутса на то, чтобы перед началом марша опустить занавес на несколько минут, чего обыкновенно не делали, и, не давая света в зал, устроить маленький антракт, с тем, чтобы использовать этот коротенький перерыв на тихую репетицию танца без музыки. Марш шел со специальными световыми эффектами, для которых один из осветителей спускался с колосников на небольшом балкончике, называвшемся на профессиональном языке «люлькой». С этой «люльки» осветитель манипулировал лучем света, двигая им в разных направлениях. В то время наши театры не были еще оборудованы современными прожекторами. За подобную работу полагалось дополнительное поспектакльное вознаграждение, и рабочие обыкновенно охотно ее исполняли, т. к. имели возможность увеличить свой заработок. Но находившийся в тот вечер в «люльке» осветитель почему то оказался не в духе и, в самый разгар последних режиссерских штрихов Фокина, шепотом отдававшего распоряжения артистам, репетировавшим марш, громко закричал: «Эй, вы там, довольно уж повторять одно и тоже! Мне надоело висеть тут, спускайте меня скорее вниз!» Рабочие исполнили его желание и спустили его вниз. К счастью, публика ничего не слы-

хала из-за спущенного занавеса. И Фокин, и артисты были глубоко возмущены таким грубым вмешательством в их работу. На Фокина этот случай произвел громадное впечатление, и, как он мне рассказал много лет позднее, под его влиянием в нем сложилось окончательное решение покинуть Мариинский театр и родину. Для Фокина весь интерес жизни заключался в творческой работе. Работать же в обстановке, где художественное творчество находилось в плену у рабочей силы, он не мог. Заграничный отпуск был уже давно обещан ему и его жене, и он настоял на том, чтобы ему разрешили уехать на гастроли в Швецию. Уезжая в этот отпуск, Фокин твердо решил в революционную Россию больше не возвращаться, но в то время никто, в том числе и я, об этом не подозревал.

Казенные театры все еще продолжали оставаться незахваченными большевиками, но политическое брожение в них усиливалось с каждым днем. Пашковский, Мейерхольд и Тираспольская, открыто перешедшие на сторону новой власти, ездили для переговоров к Луначарскому и убеждали его принять насильственные меры против Батюшкова и его администрации, особенно против Зилоти, который пользовался огромной популярностью в Мариинском театре и держался непримиримой позиции. Когда Луначарский, сам еще в театры ездить не решавшийся, не зная, как его там примут, прислал в Мариинский театр своего помощника с требованием предоставить ему директорскую ложу, то Зилоти показал советскому чиновнику ключ, заявил, что ложа заперта и будет им открыта только для законного ее владельца. Затем он спрятал ключ к себе в карман. Наш большевиствовавший комендант Беспалов, сопровождавший помощника Луначарского во время его неудачного визита в Мариинский театр, никак такого афронта не ожидал; он всячески за новым начальством ухаживал и прилагал все усилия к тому, чтобы артисты поскорее признали это начальство. Между Луначарским и Батюшковым все шла переписка, причем Луначарский угрожал Батюшкову репрессивными мерами, если тот будет продолжать упорствовать, и заявлял, что весь административный персонал театрального управления является совершенно ненужным. Батюшков отвечал Луначарскому очень вежливыми письмами, доказывая ему всю незаконность его требований, и не без юмора отмечал, что стиль Луначарского-комиссара отличается от стиля Луначарского-сотрудника журнала «Мир Божий» редактором которого он, Батюшков, когда то состоял. Наконец, 2 декабря 1917 года в бывшем Правительственном Вестнике, переименованном в Вестник Рабоче-Крестьянского Правительства, появился официальный приказ об увольнении Батюшкова и меня от службы; об остальных членах нашей администрации пока не упоминалось ни слова. Наши сослуживцы просили нас с Батюшковым должностей своих не сдавать, и мы продолжали оста-

ваться на местах, исполняя свои обязанности и не встречая никакого противодействия. В подобной ненормальной обстановке были подготовлены в Александринском театре возобновление «Женщины с моря» Ибсена с Ведринской и Юрьевым в главных ролях и в Мариинском театре парадный спектакль-балет «Раймонда», для бенефиса кордебалета. Несмотря на условия жизни, совершенно, казалось бы, исключавшие возможность буржуазных пережитков в виде актерских бенефисов со всякими подношениями от публики, зал Мариинского театра оказался переполненным нарядно одетой публикой, и во время чествования коллективного бенефицианта сцена была загружена цветами и подарками. Вся балетная труппа с Карсавиной во главе принимала участие в спектакле. Роль Сарацинского рыцаря Абдеррахмана, обыкновенно исполнявшуюся Гердтом, на этот раз впервые играл Владимиров. В его образе Абдеррахмана эта роль, трактовавшаяся уже далеко немолодым Гердтом эффектно, но довольно шаблонно и несколько холодно, приобрела новую выразительность. Вместо трафаретного балетного «злодея» мы увидели пламенного восточного властелина, молодого, красивого, привыкшего повелевать и покорять и вдруг столкнувшегося с непреодолимым препятствием: его любовь не только отвергнута, но вызывает ужас и отвращение Раймонды. Попытка похищения Раймонды и затем смерть во время поединка с ее женихом игрались Владимировым с силой настоящего драматизма, необычного в балетном танцовщике.

В то время, как большевистская власть с каждым днем становилась все крепче и постепенно распространялась по всей стране, наш небольшой театральный муравейник, находившийся в обширном здании на Театральной улице, жил своей обособленной жизнью, подчиняясь, однако, тем же порядкам, которые были обязательны для всех обывателей города. Мы выполняли повинность очистки улиц от снежных заносов, которые в ту зиму свирепствовали особенно сильно, несли ночные дежурства возле наших ворот и подъездов, являлись на всевозможные регистрации. Но почему то из казенных квартир нас еще не выселяли и никаких репрессивных мер по отношению к нам пока не предпринимали. Каждый день вставал вопрос, когда же наступит наша ликвидация?

В Мариинском театре, под влиянием агитации и обещаний Луначарского артистам всяких благ в случае безоговорочного признания ими советской власти, началось резкое раздвоение во взглядах, особенно со стороны технического персонала. Машинист-механик сцены, сохраняя внешне полную лояльность в отношении администрации и исполняя все ее распоряжения, в то же самое время занимался вербовкой сочувствующих большевикам, в чем ему помогал Мейерхольд. В Александринском театре, наоборот, продолжалось усиленное сопротивление, очень энергично организованное режиссером-администратором А. Н. Лаврентьевым, и

признание не имело никакого успеха. Труппа слилась в самостоятельный союз и в знак протеста против советской власти постановила бастовать на своей сцене и играть самостоятельно в театре «Аквариум», где и начались спектакли. Французские актеры выжидали, как окончательно развернутся политические события, чтобы решить, не настала ли пора им расстаться с Петербургом и возвратиться к себе на родину. Батюшков создал вокруг себя верховный совет, который предполагал автономно управлять театрами. Для более тесного объединения между актерами и установления между членами различных групп «идеологического общения», Батюшков предложил от времени до времени собираться у него на квартире в большом приемном зале. Он был неисправимым оптимистом и идеалистом и искренно верил в стойкость актерской оппозиции. Скоро ему пришлось горько разочароваться... Первое и в то же время последнее собрание в его квартире состоялось для выслушания доклада артиста Ге на тему невозможности признания большевиков. Народу собралось много, но доклад был длинный и скучный и вряд ли внес что либо новое в существовавшее положение вещей, а тем более вряд ли помог актерской среде объединиться. Тоскливость атмосферы была рассеяна небольшой музыкальной программой, с большим подъемом исполненной М. Б. Черкасской и А. И. Зилоти.

В Мариинском театре представления опер и балетов продолжались. На Рождестве в балете «Конек Горбунок» танцовала Московская балерина Маклецова, и мне пришлось, в порядке моих служебных обязанностей, переговариваться с ней об ее новых костюмах для другого ее выступления в «Спящей Красавице», хотя служебные мои дни были уже почти на исходе. В последних числах декабря Луначарский прислал Батюшкову ультиматум немедленно сдать должность, в противном случае угрожая арестом. Обо мне в бумаге ничего не упоминалось, но было ясно, что я должен был тоже немедленно уйти, т. к. мы оба были уволены общим приказом советского правительства еще три недели тому назад и оставались на местах только потому, что наши сослуживцы, а также и артисты настаивали на этом. Все это было совершенно ненормально и даже нелепо, и гроза должна была разразиться с часу на час. Так оно и случилось. 2 января 1918 года, спускаясь рано утром по лестнице своей квартиры в канцелярию, я увидел, что в подъезде и в передней находятся несколько солдат с винтовками и что наш старорежимный швейцар, верой и правдой прослуживший в театральном доме много лет, совершенно растерян и подавлен. Оказалось, что советский комиссар явился со стражей, чтобы принять соответственные меры. Комиссар этот, молодой человек лет восемнадцати по фамилии Бакрылов, прошел в канцелярию и приказал всем служащим собраться в кабинете у Батюшкова для

того, чтобы выслушать требования власти. Приказание это было исполнено. Бакрылов начал с того, что задал вопрос, признаем ли мы советскую власть? На это последовал единогласный отрицательный ответ. Тогда он заявил, что непризнающие эту власть должны немедленно сдать ему свои должности и все служебные бумаги, а Батюшкову кроме того было сказано, что в его квартире будет произведен обыск. Подчинение силе было неизбежно, — Бакрылов опирался на солдат с винтовками. Каждый из нас отправился по своим местам в канцелярии и стал подготовлять сдачу дел. Не обошлось без драматических выступлений: в самый разгар разгрома, в канцелярию зашли артисты Александринского театра Юрьев и Корвин-Крюковский и стали громко выражать протест Бакрылову и тем, кто его сопровождал. Особенно волновался Корвин-Крюковский. Он стал в эффектную позу, простер руки по направлению видневшегося из окна Александринского театра и сказал: «Вы видите это здание? Клянусь моими сединами (и он показал на свою седую голову), что ни один из вас не переступит порога этого здания!» Самое ближайшее время показало, что эти громкие слова были ни чем другим, как трескучей театральной фразой: актерам неизбежно пришлось подчиниться силе.

Не успел я начать приводить в порядок бумаги в моем служебном кабинете, как открылась дверь и появился Бакрылов. Усевшись в кресло возле моего письменного стола, он начал следующую речь: «Товарищ Бертенсон! Мне известно, что работники Государственных театров вас ценят и вам доверяют. Почему бы вам не остаться работать с нами? Я уверен, что все пошло бы у нас гладко и хорошо». Я отвечал, что считаю советскую власть незаконной и, кроме того, не могу нарушать общего постановления всех Государственных служащих вообще и нашего управления в частности не работать с этой властью и потому от его предложения отказываюсь. Бакрылов быстро со мною расстался, и через каких нибудь полчаса мне был вручен приказ об моем увольнении, подписанный Луначарским, и другой приказ, подписанный Бакрыловым, о выезде из казенной квартиры в трехдневный срок.

Я очень сердечно распростился со всеми своими сослуживцами, квартиру решил покинуть немедленно, быстро уложил свои вещи и снова водворился в доме у родителей.

Перед самым моим выездом из казенной квартиры моя прислуга сообщила мне, что к ней на кухню только что пришли двое рабочих сцены и просили ее повлиять на меня, чтобы я не покидал службы. Как видно, ей очень не хотелось расставаться со своим местом, потому что она самым сериозным образом пыталась воздействовать на меня: «Не уходите, Сергей Львович», говорила она. «Нам (!) будет хорошо при новом начальстве...» Она была

большая театралка и через меня нередко попадала на спектакли любимого ею Александринского театра.

Нужно было что то предпринимать и подыскивать себе работу. И вот совершенно неожиданно меня осенила мысль написать Станиславскому и предложить мои услуги Московскому Художественному театру. В письме моем я пояснил Константину Сергеевичу, какой был характер моей деятельности в Государственных театрах, и задал ему вопрос, не смогу ли я быть полезен Художественному театру, как член администрации? Через несколько дней я получил от него телеграмму, в которой было сказано: «Предложением вашим заинтересованы. Ждите подробного письма от Немировича-Данченко». А затем пришло и письмо. Владимир Иванович, своим мелким, отчетливым почерком написал мне четыре страницы большого формата, говоря, что у него осталось очень благоприятное обо мне впечатление после того разговора, который мы вели на подоконнике Зимнего Дворца в перерыве между заседаниями Совета по делам искусств, и что он видит самые разнообразные возможности для моей работы в Художественном театре. Прежде всего ему хотелось бы, чтоб я принял участие в наблюдении за постановочной частью, подобно тому, как делал это в Петербурге. Хотя эта область уже находилась в заведывании другого лица — актера Н. Г. Александрова, но он был много занят другой работой и нуждался в том, чтобы кто нибудь помогал ему и внес больше порядка в постановочную часть. Затем Театру необходим был секретарь, который читал бы все присылаемые новые пьесы, вел бы переписку с авторами и состоял бы с ними в живом контакте. И, что самое важное, чтобы я заполнил пустующее место культурного человека, который мог бы авторитетно, тактично и дружески разговаривать с теми многочисленными людьми, которые так часто желали по разным поводам видеть Станиславского или его, Немировича-Данченко, и не имели доступа к ним из-за того, что оба они вечно заняты репетициями или иной работой. Получалось впечатление, что оба они какие то недосягаемые олимпийцы, и устранить это впечатление могло бы только лицо, которое было бы в полной мере осведомлено о том, что делается в Театре в области художественной и административной, и смогло с полной компетентностью отвечать на все вопросы, по которым являлись в Художественный театр разные люди. Если эта работа меня интересует, то Театр охотно приглашает меня на службу и просит только сообщить мои материальные условия. Я поспешил ответить на этот вопрос и немедленно же получил телеграмму, что условия мои приняты. Попросив две недели на приведение в порядок моих личных дел в Петербурге, я стал готовиться к отъезду в Москву.

Нелегко было привыкнуть к мысли, что надо расставаться с родными, со всеми друзьями, отношениями, интересами, кровно связанными с горячо любимым моим Петербургом. Но возможность работать в Художественном театре настолько была соблазнительна и так сильно превышала все остальные соображения, что не могло быть никаких сомнений в правильности принятого мною решения. К тому же, о прежней жизни и деятельности в Петербурге все равно нечего было и думать: прошлое было отрезано от настоящего и будущего навсегда...

12.

Итак, я покинул Петербург и 10 февраля 1918 года переселился в Москву, чтобы начать совершенно новую для меня полосу жизни. Когда я явился в Художественный театр, то Станиславского там не было, он был болен. Немирович-Данченко ждал меня, и встреча была чрезвычайно приятная. Он сказал, что, вернувшись после переговоров с Временным Правительством о принятии должности директора казенных театров, он говорил обо мне в дирекции Художественного театра и высказал пожелание иметь меня при себе. Поэтому, когда Станиславский получил мое письмо с предложением моих услуг, то правление театра тотчас же откликнулось согласием. Затем он спросил меня, говорю ли я по-английски и, узнав, что я совершенно свободно владею этим языком, сказал, что вступление мое в состав театра как нельзя более кстати: недавно в театр явился молодой американский писатель Оливер Сейлер, специально приехавший в Россию изучать русский театр вообще и Московский Художественный в частности. Приезд его совпал с Октябрьским переворотом, и никому до него не было дела. Сейчас, пользуясь некоторым успокоением в повседневной жизни, Сейлер хочет приступить к своей задаче и рассчитывает на полное содействие со стороны администрации театра. Между тем, в театре нет никого, кто говорил бы по-английски, и потому мне необходимо заняться американским гостем. Я сам был в театре полным новичком и решил, что лучше всего просто иметь Сейлера при себе в то время, как я начну постепенно входить во все подробности дела.

Первой новинкой для меня в репертуаре Художественного театра явилась инсценировка повести Достоевского «Село Степанчиково». Спектакль шел не как отрывки из романа, подобно «Братьям Карамазовым», а как настоящая пьеса, поставленная совершенно реально в прекрасных декорациях Добужинского. Москвин в роли Фомы Опискина достигал вершины своего замечательного таланта. Вставали в памяти образы Распутина, юродствовавших кликуш и авантюрных «странников». Коренева, игравшая полубезумную Татьяну Ивановну, закрепила за собой репутацию одной из самых тонких и ярких сценических толковательниц Достоевского. Ее исполнение было глубоко драматично и в то же время трогательно, причем ни одна деталь, ни внешняя, ни внутреняя не была упущена.

Под сильным впечатлением ««Села Степанчикова» на следующее утро я отправился к Станиславскому, который все еще был нездоров и попросил меня к себе домой. Константин Сергеевич только что перенес инфлуэнцу и хотя уже поправлялся, но продолжал лежать в постели, чтобы набраться сил. Принял он меня как родного, долго расспрашивал, как обстоит все в моей семье, и выразил искреннюю радость по поводу вступления моего в Художественный театр. Оставляя за Владимиром Ивановичем вопрос о точном определении круга моих обязанностей, он только попросил меня от себя лично помочь ему изгнать из театра, как он выразился, «хамство». Подобное слово, в применении его к Художественному театру, известному своей высокой культурностью, звучало как то странно и неуместно. Однако, Станиславский пояснил мне, что́ именно имел он в виду, выразившись так резко, и о чем мне уже писал Немирович-Данченко: в театре не было ни одного человека, который мог бы достойным образом заменить его самого или Немировича-Данченко при свиданиях с писателями, художниками, актерами, режиссерами, музыкантами и бесчисленными другими лицами, являвшимися в театр по разнообразным делам и неизменно получавшим ответ через курьеров, или сторожей, что ни одного из директоров в театре нет, или что оба заняты на репетиции. Лица же административного состава, работавшие по финансовой и хозяйственной части, не обладали, по мнению Станиславского, нужными данными и авторитетом для представительства театра в сношениях с внешним миром. В результате получалось, что Художественный театр является чем то неприступным, что вызывало не мало справедливых нарекаиний. Меня он попросил поскорее постараться войти во все дела художественной жизни театра, для того чтобы иметь с полной компетентностью возможность принимать его деловых посетителей и с максимальной тактичностью разговаривать с многочисленными авторами, старающимися, по большей частью безо всяких к этому оснований, найти доступ для своих произведений. Что же касается моих ближайших обязанностей по заведыванию постановочной частью, то в этой области больше всего заботы вызывала постановка пьесы Блока «Роза и Крест», выполненная Добужинским и не удовлетворяющая режиссуру. На днях предстоит полная монтировочная репетиция этой пьесы, и тогда вопрос пригодности или непригодности декораций Добужинского должен был быть решен окончательно.

Прощаясь с Константином Сергеевичем, я выразил ему свое восхищение спектаклем «Села Степанчикова» и по выражению его лица и странному ответу «Я этого спектакля не видел» я понял, что сделал какую то неловкость. Потом я уже узнал, что «Село Степанчиково» было самым больным местом у Станиславского.

Он должен был играть в этой пьесе одну из центральный ролей — полковника Ростанева. На генеральной репетиции он заявил, что считает себя для спектакля не готовым. Немирович-Данченко, режиссировавший пьесой и находивший, что пора спектакль выпускать, попросил его указать срок, к которому он будет готов, на что Станиславский категорически отказался установить срок, считая, что сроки убивают творчество актера. Между тем было крайне необходимо включить «Село Степанчиково» в текущий репертуар и начать играть его, и потому роль Ростанева временно была передана совершенно готовому к спектаклю дублёру Станиславского Массалитинову, за которым она и осталась, т. к. Константин Сергеевич вообще от роли отказался, считая себя обиженным. С тех пор он никогда «Села Степанчикова» на сцене своего театра не видел. А мои комплименты по адресу этой постановки, как видно, задели его за самое живое место.

Художественный театр вполне оправдал все мои ожидания своей атмосферой и внутренней жизнью. В нем все говорило о том, что учреждение это существует только для одной цели — служить самому высокому искусству, не признающему никаких компромиссов. И каждый человек, в этом Театре работавший, будь то актер, режиссер, рабочий сцены, капельдинер, сторож, администратор или служащий конторы — все были охвачены горячим желанием осуществлять эту цель. Самая строгая дисциплина соединялась с простотой и дружественностью в личных отношениях, и спайка коллектива, твердо верившего в непоколебимый авторитет его руководителей, была до того сильна, что никакие влияния извне не могли сокрушить его. Печальный случай с обидой Станиславского, для которой, строго говоря, не было оснований, являлся редким исключением.

После всех треволнений, царивших в Государственных театрах, создавших обстановку болезненного хаоса, спокойствие и сосредоточенность внутренней жизни Художественного театра и его работы поражали и радовали. С самого раннего утра и до позднего вечера повсюду шла кипучая деятельность. Репетировали на главной сцене, на двух небольших сценах, специально для репетиций приспособленных, в двух фойэ и даже в некоторых случаях в уборных актеров. Руководили репетициями Немирович-Данченко, Станиславский, Санин и некоторые из артистов, как Москвин, Лужский, Литовцева и молодой, начинающий режиссер Мчеделов. Незанятые в репетициях актеры, особенно молодежь, все равно приходили в театр каждый день и сходились за столиками чайного буфета, где по вечерам публика пила чай и закусывала. Это был своего рода клуб театра. Там артисты и служащие получали за са-

мую скромную плату завтраки и обеды, там обсуждались все текущие вопросы театральной жизни, там сходились решительно все, начиная с директоров и кончая молодыми сотрудниками. За исключением этого места всюду говорили тихо, чтобы громкими разговорами не нарушать шедшую кругом работу. Тишина вообще царствовала в Художественном театре и входила в одно из основных «Правил Внутреннего Распорядка», изданных в форме книжечки для каждого члена театральной семьи. За кулисами тишина эта соблюдалась свято. Не было никаких праздных разговоров во время спектакля. Актеры, в ожидании выходов, находились или у себя в уборных, или на небольшом диванчике возле маленькой комнаты ведущего спектакль помощника режиссера, откуда несколько ступенек шли прямо на сцену, к центру ее закулисного пространства. В этой комнате помощник режиссера имел журнал спектакля, в котором отмечались дата спектакля, часы его начала и конца, название пьесы, состав актеров, фамилия суфлера и всякие события, сопровождавшие спектакль, если таковые случались. Протокол этот подписывался помощником режиссера, а кроме того дежурный член труппы из старшего поколения, который был назначен в этот вечер смотреть спектакль, вносил свои впечатления и замечания. Заведывающий труппой и репертуаром прочитывал потом все это и наблюдал за тем, чтобы критические замечания, сделанные и отмеченные старшими товарищами, доходили до тех, кого это касалось. Нередко подобные замечания приводили к репетированию тех мест в пьесах, исполнение которых расшаталось и требовало пересмотра. Благодаря такому порядку качество спектакля, давно находившегося в репертуаре, не теряло своей свежести.

Труппа разделялась на три группы: пайщиков, или «стариков», куда входили лица или основавшие Театр, или за выслугой лет включенные в состав пайщиков, на основной состав и на вспомогательный, который тоже назывался сотрудниками. Во главе театра были Совет и Правление: первый ведал художественными делами, второе — административно-хозяйственными и материальными. Немирович-Данченко и Станиславский оба входили в состав и Совета, и Правления и решали художественные вопросы сообща, но последнее слово в административных делах принадлежало Немировичу-Данченко. Репертуар и распределение ролей на сезон составлялись и утверждались Советом. Составление же текущего репертуара, наблюдение за его выполнением, перемены его в случае болезни актера, не имевшего дублера, перемены в составе исполнителей, введение дублеров, все дела, связанные с работой и жизнью труппы лежали на заведывающем труппой и репертуаром, обязанности которого нес Лужский. В его распоряжении была по-

мощница, которая вела всю канцелярскую работу по репертуарной конторе, откуда выпускались недельный репертуар, распоряжения и объявления для труппы, вывешивавшиеся на специальной доске, составление повесток, срочные вызовы актеров и пр. Кроме артистического персонала был еще довольно большой оркестр и хор.

Постановочная часть, куда входили отделы декорационный, бутафорский, осветительный, костюмерный и гримерный, состояла под наблюдением артиста Александрова, игравшего большей частью второстепенные роли, но бывшего в составе пайщиков и являвшегося одним из старейших деятелей театра. Немирович-Данченко просил меня разделить с ним это наблюдение, которое находилось в несколько хаотическом состоянии.

В первые же дни моего пребывания в театре состоялась монтировочная репетиция «Розы и Креста»: все декорации Добужинского, обставленные мебелью и бутафорией и соответственным образом освещенные, были показаны от начала до конца пьесы. Результат этого был совершенно неожиданный: несмотря на высокое качество постановки, Станиславский, режиссировавший спектакль, решительно ее забраковал, в чем его поддержал Немирович-Данченко. Причина такого, казалось бы, странного решения заключалась в том, что «Роза и Крест» имела множество коротких и быстро сменявшихся актов, а постановка была настолько реальной и громоздкой, что требовала для перемены декораций много антрактов, нарушавших цельность впечатления. Меня крайне удивило, что в этом убедились только после того, что постановка была уже готова и доведена до монтировочной репетиции. Пьеса готовилась уже давно, план постановки был уже разработан и утвержден. Почему же никто не подумал о возможных затруднениях раньше? После хорошо налаженного хозяйственного аппарата бывших Императорских театров подобная сумбурность меня поразила. Но, так или иначе, решение было продиктовано только одной целью — улучшить качество спектакля, и потому все остальные доводы оставлялись без внимания.

Станиславский сказал мне, что с Добужинским, видимо, не удастся сговориться о полной перемене его декораций, и потому придется начинать все сначала с другим художником. В виде опыта он решил поручить молодому декоратору И. Я. Гремиславскому, выросшему в Художественном театре (его родители были главными гримерами Театра со дня его основания) и очень успешно писавшему декорации по эскизам А. Н. Бенуа для его постановок театра, спроектировать совершенно новую постановку. В помощь Гремиславскому был приставлен другой молодой человек — помощник режиссера Ю. Е. Понс, а наблюдение за этими двумя юношами и

административное ими руководство Станиславский возложил на меня. Сам он никак не мог оправиться от болезни, и мы трое должны были ходить к нему домой для переговоров. Помню, какое большое впечатление произвели на меня первые объяснения Константина Сергеевича своего режиссерского замысла, которые он, давал, лежа в постели. В руках его был носовой платок, и, рассказывая нам, что смена декораций должна производиться так же быстро, как переворачиваются страницы книги, он свертывал и развертывал платок, придавая ему разные нужные формы. Принцип сводился к тому, чтобы заменить декорации сукнами, которые, будучи подвешаны на протянутых в разных направлениях проволоках, передвигались бы с предельной скоростью и принимали бы ту или иную форму. Таким путем, считал он, можно избежать задержки со сменой декораций и добиться результатов, при которых зритель переносил бы свое внимание с одного места действия на другое с такой быстротой, с какой читатель перелистывает страницы книги. В его красивых, выразительных руках, иллюстрировавших полные вдохновения и фантазии слова, обыкновенный носовой платок превращался для нас в самые замечательные декорации «Розы и Креста».

Мы трое принялись за работу с большим увлечением, и скоро к нашему кружку примкнул еще молодой композитор С. И. Потоцкий, которому было поручено писание музыки для «Розы и Креста». Все наши труды сосредоточивались на крохотной сцене в одной из репетиционных зал, где Гремиславский и Понс производили свои опыты без участия актеров, а лишь с одними занавесками и освещением. Потоцкий проигрывал свои композиции и, после их утверждения Станиславским, проходил их с оркестром, хором и актерами. Музыки в пьесе было очень много: она служила тем фоном, который создавал нужное настроение романтичному творению Блока, такому далекому от современной реальности жизни.

Мои занятия по постановочной части фактически ограничивались наблюдением за работами по «Розе и Кресту», потому что никаких других монтировочных работ в это время не производилось, а за внешней частью текущего репертуара следил Александров. Остальная моя работа заключалась в чтении присылавшихся в театр новых пьес, докладах об этих пьесах и установлении «службы связи» между театром и теми лицами, которые являлись к нам по разным делам.

Репертуар состоял в это время из следующих пьес: «Вишневый Сад», «Три Сестры», «На Дне», «Царь Федор Иоаннович», «На Всякого Мудреца Довольно Простоты», «У Врат Царства»,

«Село Степанчиково», «Тургеневский Спектакль», «Осенние Скрипки» и «Синяя Птица».

Я стал целые дни проводить в театре, уходя домой только для того, чтобы пообедать (да и то не всегда), и возвращался к началу спектакля обратно, оставаясь до его окончания. Это вовсе не обозначало, что я смотрел каждый спектакль. Вечерами в театре было много всякого другого дела: или небольшими группами, незанятыми в спектакле, что нибудь репетировали, или было какое нибудь организационное заседание, или читалась и обсуждалась какая нибудь пьеса. В самой атмосфере Художественного театра было нечто такое, что если начать принимать участие в его жизни, то всегда находилось какое нибудь дело, отрываться от которого совершенно не хотелось. Особенно меня увлекали репетиции, посещение которых мне рекомендовали оба наших основателя-директора, пояснив, что только бывая на репетициях и следя за тем, как работают режиссеры и актеры, я окунусь с головой в творческую жизнь театра, без знания которой немыслимо успешно принимать участие в административно-художественной деятельности большого театрального учреждения.

Ко времени моего вступления в театр репетировались: «Роза и Крест» (режиссура Станиславского) «И Свет во Тьме Светит» Льва Толстого (режиссура Санина), «Иванов» (возобновление пьесы Чехова в режиссуре Немировича-Данченко) и «У Жизни в Лапах» (возобновление пьесы Гамсуна в режиссуре Санина). Кроме того, часто репетировали ввод новых дублеров в самые ходовые пьесы «На Дне» и «Синяя Птица», а также требовавшие укрепления расшатавшиеся места в других пьесах текущего репертуара. Эти последние репетиции обычно руководились Лужским и Мчеделовым.

Самая интересная сторона репетиций заключалась в новом для меня методе их ведения, абсолютно непохожем на то, что я видел раньше на наших Петербургских сценах. Главное внимание режиссуры Москвичей было сосредоточено на рельефной обрисовке внутренней психологической правды произведения. Другими словами, актер должен сперва пережить роль в своей душе, и только когда он найдет для нее настоящие чувства, когда он заживет этими чувствами и сумеет показать их, — одухотворится и сама пьеса на сцене. И вот работа режиссера и заключалась главным образом в том, чтобы помочь актеру найти эту правду и зажить ею. Поэтому часто репетиции проходили преимущественно в беседах, в импровизациях, в создании своего рода этюдов будущего образа роли. О прохождении текста по тетрадкам, как это обыкновенно делается в других театрах, об отыскании нужных «интонаций», или повторения их согласно указке режиссера, когда

он учит актера, что называется, «с голоса», не могло быть и речи. Все это рождалось само собою, после того, как произведение и его образы делались до того близки существу актера, что текст роли становился как бы личной речью исполнителя. Кроме того, режиссер очень широко вбирал в себя возможности актерской индивидуальности, считался с нею и потому не только помогал ей, руководил ею, но иногда и подчинялся ей. Таким путем создавалось самое подлинное коллективное творчество, и совершенно исключалось правдоподобие ходивших иногда слухов о том, что в Художественном театре насилуется индивидуальность актера, который, якобы, вынужден рабски повиноваться указаниям режиссера.

Художественный театр при самом своем возникновении поставил одной из своих задач воспитание молодых актеров. Первоначально это осуществлялось через организованную при театре школу. Однако, этого оказалось недостаточно, и жизнь выдвинула иную форму молодого театра в виде Студии: она должна была одновременно быть и школой, и творческой лабораторией, отыскивавшей новые формы спектакля и новые методы воспитания актеров. Студия имела целью не только развитие профессиональных качеств актера, но и всестороннее раскрытие его творческой личности. Основателем первой подобной Студии в 1913 году был преподаватель и режиссер Л. А. Суллержицкий. Под руководством Станиславского, он объединил вокруг себя наиболее талантливую молодежь, которой было тесно в узком репертуарном кругу театра и которая мечтала о собственных спектаклях в своем здании, поставленных и разыгранных собственными силами. Было найдено прекрасное помещение на Скобелевской площади в одном из старинных барских особняков. Зал был небольшой, вмещавший около двухсот зрителей, подмостков и рампы не было, играли прямо на полу. Это создавало особую приятную близость и интимность между актерами и публикой. Ощущение театра терялось. Казалось, что не смотришь спектакль, а что принимаешь участие в том куске жизни, которую показывала пьеса. Основную группу Студии составляли люди, которые потом стали выдающимися театральными деятелями; достаточно сказать, что сюда входили Р. В. Болеславский, Е. Б. Вахтангов и М. А. Чехов. Их окружала молодежь, горячо любившая свою Студию и вносившая в работу пылкую влюбленность. Тут были и актеры, и режиссеры, и художники, и музыканты, и техники сцены, и администраторы. Играя свои спектакли, поставленные собственными режиссерами под наблюдением руководителей Художественного театра, Студийцы продолжали участвовать и в спектаклях самого Театра. Подобная форма Студии получила распространение и развилась в открытие в 1916 году Второй

Студии, имевшей свое помещение, свой персонал и репертуар и также участвовавшей в спектаклях театра.

Когда я начал работать в театре, Первая Студия имела уже свой репертуар, в котором было несколько замечательных постановок, получивших широкое признание: «Сверчок на Печи» Диккенса, «Гибель Надежды» Гейерманса, «Потоп» Бергера, «Праздник Мира» Гауптмана, «Двенадцатая Ночь» Шекспира и «Дочь Иорио» д'Анунцио. Спектакли эти в полной мере оправдали надежды, возложенные на Студию при ее возникновении: через новое поколение молодых актеров, выросших на творческих методах и воспитанных на этических принципах Немировича-Данченко и Станиславского, продолжать развивать и расширять деятельность и задачи Художественного театра.

Вторая Студия еще имела очень маленький репертуар, и ее работы носили скорее школьный характер, но зато постановка одной пьесы сразу выдвинула яркий талант молодой актрисы А. К. Тарасовой, которой впоследствии суждено было занять выдающееся положение в труппе театра. Пьеса эта была «Зеленое Кольцо» З. Н. Гиппиус, до того игравшаяся без всякого успеха в Александринском театре. «Зеленое Кольцо» явилось для Второй Студии тем же, чем была для Художественного театра «Чайка» Чехова. Попав на сцену последнего после катастрофической неудачи в Александринском театре и воскреснув к жизни только благодаря художественной прозорливости и таланту Немировича-Данченко, «Чайка» создала славу Художественному театру, и ее крылья стали символом этого театра Чехова. Так и «Зеленое Кольцо», после неуспеха в образцовом Петербургском театре, прошло с громадным успехом на маленькой студийной сцене в Москве. В «Зеленом Кольце» Тарасова и окружающее ее кольцо молодежи давали удивительную картину свежей, чистой, нетронутой молодости, глядя на которую зритель сам заражался этой молодостью. В этой пьесе впервые выдвинулась, как режиссер, артистка Литовцева.

Пополнение молодых кадров труппы происходило следующим образом: всякую весну театром объявлялся конкурс, участие в котором было доступно каждому. Собиралось иногда несколько сот человек. Все они делились на группы в двадцать пять человек, и каждая такая группа подвергалась испытанию выбранными для этого экзаменаторами из состава режиссерского управления и старших членов труппы. Затем выдержавшие испытание в группах кандидаты приглашались на экзамены комиссии, в которой участвовали Немирович-Данченко и Станиславский. Экзамен этот происходил обыкновенно публично, в присутствии членов труппы и администрации. Тот, кто выдерживал экзамен, принимался в вспомогательный состав труппы, или зачислялся в школу при Второй Студии. Школа был бесплатная, и ее ученики даже получали

небольшое жалованье от театра, потому что они принимали участие в его спектаклях в качестве сотрудников.

Станиславский настолько увлекался в это время идеей Студии, что считал полезным для старшего поколения труппы принимать участие в студийных работах. Помнится, он говорил мне: «Наши актеры часто устают от работы в театре, она им приедается, они теряют свою творческую радость. Для этого надо посылать их в Студию, как в санаторию». В этом плане возник спектакль Чеховского «Калхаса», исполнявшийся Л. М. Леонидовым. Для него Первая Студия явилась в полном смысле слова санаторией. Он давно болел нервным расстройством, которое, между прочим, выражалось в том, что он боялся выходить на сцену, пугаясь вида рампы и зрительного зала. Студия, не имевшая ни подмостков, ни рампы, помогла ему перебороть чувство страха и постепенно совершенно отучила от него. О. Л. Книппер-Чехова, давно уже не имевшая никакой новой работы в текущем репертуаре, охотно откликнулась на предложение студийцев возобновить с нею Ибсеновского «Росмерхольма» в постановке Вахтангова. Немирович-Данченко в «студийном порядке» стал подготовлять пьесу Рабиндранат Тагора «Король Темного Покоя». В Москву приехал один из учеников и близких друзей Тагора, молодой ученый индус Сураварди, для изучения русского языка, литературы и театра, и при его сотрудничестве Владимир Иванович, так сказать лабораторно, занимался с актерами этой трудной символической пьесой. Студийные режиссеры работали с молодежью над инсценировками рассказов Чехова, Мопассана и Джека Лондона. Однако, несмотря на то, что творческая деятельность шла очень интенсивно, театр переживал большой кризис в области своих методов, а также реорганизации дела в связи с общими событиями. Масса времени уходила на обостренные споры между руководителями относительно разнообразных и нередко противоречивых репертуарных устремлений. Необходимо было добиться ускорения затяжной медлительности творческих темпов, без ущерба, однако, требовательности в отношении качества спектаклей. Тогда как раньше театр выпускал по три новых постановки в сезон, с 1915 года число постановок сократилось до одной. Между тем труппа была большая, и не мало актеров, особенно молодых, скучало и жаловалось на бездействие. Не спасали от этого ни работа в Студиях, ни лабораторные занятия в самом театре, где репетировались отдельные отрывки из пьес, а иногда и целые пьесы, до показа публике не доходившие. Поэтому, когда я вскоре попал в число членов Совета, решавшего все художественные дела, и стал бывать на его заседаниях, то меня сперва удивила какая то хаотичность этих собраний, когда разбирались вопросы репертуарного характера. Например, Станиславский тратил массу времени на перечень тех произведений ми-

ровой литературы, которые он заносил в свою знаменитую черную тетрадь, где у него была записан «идеальный репертуар». В репертуар этот входили даже такие вещи, как «Илиада» и «Одисея» Гомера, явно на сцене не осуществимые. Или же он подолгу обсуждал качества или недостатки того или иного актера и актрисы, разбирая их возможности играть ту или иную роль, причем все это обычно ничем конкретным не завершалось. Или начинал разбираться план такого репертуара, по которому параллельно в театре и в обеих Студиях были заняты все актеры, так что никто не страдал от бездеятельности. Между тем было совершенно ясно, что осуществить подобный репертуар немыслимо, потому что тогда многие актеры оказались бы одновременно заняты сразу на нескольких сценах. Или Немирович-Данченко требовал ускорения сроков подготовки спектаклей, а Станиславский доказывал, что ни о каких сроках не может быть и речи, так как они свяжут творческую работу актера и режиссера. Но постепенно я стал понимать, что вся эта кажущаяся трата времени свидетельствовала только о духовном богатстве дела, допускавшего подобную роскошь и помогавшего складываться проверенным на опыте убеждениям. Потому что в сущности все, что говорилось, имело под собою только одну глубокую почву — горячее стремление найти выход к улучшению и дальнейшему развитию театра.

Судя по тому, как шли репетиции «Розы и Креста» и «И Свет во Тьме Светит», было очевидно, что обе эти постановки показаны в текущем сезоне не будут. Санин, занимавшийся пьесой Толстого, все еще пребывал в стадии предварительного ее разбора вместе с актерами. А Станиславский, хотя и работал над пьесой Блока уже около двух лет, все еще считал, что, за исключением Качалова и Кореневой, остальные исполнители не были найдены, и не мог придти к окончательному решению о декорациях, продолжая эксперименты с Гремиславским и Понсом. Чувствовалось, что режиссер зашел в своего рода творческий тупик, из которого мучительно искал выхода. Мне было поручено написать автору и попросить его приехать в Москву для принятия участия в постановке. Блок ответил мне, что в настоящее время занят в Петербурге более важным делом — созданием собственного театра, получившего потом название Большого Драматического, и потому приехать в Москву не может. Ответ Блока сильно расхолодил в театре интерес к этому трудному спектаклю, и вопрос о его постановке стал все больше отходить в область неопределенных предположений. Репетиции по возобновлению «Иванова» и «У Жизни в Лапах» закончились, и обе пьесы были успешно введены в репертуар. В «Иванове» главной новостью были трое молодых артистов из Первой Студии: Бакланова в роли Сашеньки, Дикий в роли доктора Львова и Готов-

цев в роли Боркина. Все они играли превосходно и доказали, что студийцы являются надежной сменой старшему поколению театра. В их исполнении чувствовалось полное слияние с теми актерами, которые остались в «Иванове» от основного его состава 1904 года, как Станиславский — граф Шабельский, Качалов — Иванов, Книппер-Чехова — Сарра и др. Обстановка была старая, с декорациями Симова, за исключением последнего акта, декорацию которого написал Гремиславский. Мастерство режиссуры Немировича-Данченко чувствовалось в каждой мелочи этого прекрасного спектакля, сценические образы которого были выхвачены из жизни и властно охватывали внимание зрителя.

В «У Жизни в Лапах» режиссерская работа Санина главным образом коснулась ввода актера Берсенева в очень ответственную роль Блуменшена взамен Леонидова, все еще недостаточно здорового, чтобы выступать на большой сцене театра. Все остальное было восстановлением оригинальной постановки Немировича-Данченко и Марджанова. Спектакль был необыкновенно увлекателен, Главный секрет его успеха заключался в высоком совершенстве игры актеров. Не мало помогала впечатлению музыка Ильи Саца, занимавшая в третьем акте значительное место. Когда Книппер-Чехова с надрывной тоской кричала: «Фредриксен, играйте ваш головокружительный вальс!».. и из-за кулис неслись звуки зажигательной музыки, исполнявшейся большим оркестром, то трудно было не заразиться напряженной взволнованностью момента. Я до того полюбил третий акт «У Жизни в Лапах», что, когда бы ни шла пьеса, я не пропускал этого акта, и если не смотрел его из зала, то слушал его за кулисами.

Приятным для меня сюрпризом оказалось наличие в составе театра кн. С. М. Волконского, которого Октябрьская революция, также как и меня, привела в Москву. Он преподавал выразительное чтение и занимался ритмикой речи, руководствуясь ритмическим методом Жака Далькроза. Идеи создателя ритмической гимнастики давно уже увлекали его, он провел много времени в институте Далькроза в Хеллерау, в Швейцарии, и посвятил этому вопросу много статей и специальную книгу. Станиславский очень поддерживал Волконского и считал, что работать с ним полезно не только молодым и начинающим актерам, но и опытным и законченным артистам для совершенствования в них «выразительного человека». Волконский всегда был очень близок Художественному театру и потому теперь, став одним из его активных деятелей, он очень быстро сошелся с нашей общей театральной семьею. Среди актеров был большой его друг А. А. Стахович, с которым его соединяли давнишние светские связи. Стахович был одним из старых пайщиков театра и состоял в числе его членов Правления. Гвардейский офицер по профессии, служивший при Дворе, он по

семейным традициям и личным вкусам всегда был близок к искусству и литературе и не раз выступал раньше с большим успехом, как актер-любитель. Года за три до революции он оставил военную и придворную службу, расстался с генеральским чином и был принят в число актеров Художественного театра. Первым успешным его выступлением была роль старика Верховенского в «Николае Ставрогине», в которой он обнаружил прекрасные актерские способности. Затем он стал удачно дублировать Станиславского в «Провинциалке» и с успехом играл в «Зеленом Кольце». После революции, кроме актерской работы, он стал заниматься также преподаванием: по мысли Станиславского, он открыл специальный класс «хороших манер и уменья себя держать», что имело большое значенье для нашей артистической молодежи, подраставшей в такое время, когда жизнь грубела, и хорошие манеры стали отходить в область преданья. Между тем, руководители Художественного театра придавали большое значенье тому, чтобы актеры и актрисы обладали светскими манерами. И, конечно, никто, как Стахович, этот настоящий «барин от головы до ног», который сам при том был актером, не мог лучше и тактичнее давать уроки светского воспитания своим же товарищам-актерам, очень его любившим. Я прекрасно знал и Волконского, и Стаховича по прежней моей жизни в Петербурге, и потому мне было особенно приятно оказаться теперь товарищем с ними по работе в Художественном театре. Оба они являлись для меня живым напоминанием любимого мною Петербурга, по которому я очень тосковал. Москва меня угнетала: все, кроме того, что было связано с нашим театром, казалось мне чужим. Особенно меня раздражали улицы, такие нелепые и некрасивые после величественных площадей и набережных Петербурга. Ходя ежедневно пешком из Староконюшенного переулка возле Пречистенки в театр, помещавшийся в Камергерском переулке возле Тверской — расстояние довольно порядочное — я был уверен, что никогда не привыкну ко всем этим Большим, Малым и Средним Кисловкам... Извозчиков становилось все меньше и меньше, да и стоили они чересчур дорого, а в переполненные трамваи было трудно попасть. Нередко мне приходилось делать пешком огромные концы ночью, после какого нибудь совещанья у Станиславского на его квартире. Улицы были в это время пустынны, темны, от времени до времени раздавались какие то крики или слышались выстрелы: это означало, что кого нибудь грабят или убивают. Однажды я сам стал жертвой уличного грабежа. Было еще совсем не поздно, вечер только что начался. Улица была пустынна, никаких прохожих я не замечал. Вдруг откуда то выскочил какой то человек, одной рукой схватил меня за горло, а другой направил на меня револьвер и потребовал денег. Я немедленно отдал ему мой бумажник, в котором было немного денег и мой паспорт. Приказав

мне молчать и угрожая револьвером, он убежал и скрылся. Я отправился в ближайшую участковую милицию и сделал заявление о случившемся, на что мне преспокойно ответили, что ничего сделать нельзя, а для получения нового паспорта мне придется поместить в советских «Известиях» объявление о краже паспорта. В результате я же уплатил еще пять рублей за объявление, и затем мне выдали из милиции новый паспорт.

Постепенно я стал свыкаться с Москвою, с новым укладом жизни вне семьи и родного дома, начал приобретать новых друзей. Художественный театр стал заменять мне то близкое и дорогое, что осталось позади в Петербурге. И постепенно я начал теснее сближаться с Немировичем-Данченко, которого до этого почти не знал. Первое время я жил под впечатлением, что в личных отношениях это довольно сдержанный и даже несколько сухой человек, весь поглощенный своей работой и мало обращающий внимания на все остальное. Но скоро я понял, как я ошибался, и сколько было в нем сердечного тепла, человечности и мудрого понимания души тех, с кем ему приходилось иметь дело. Правда, громадная выдержка скрывала иногда то, что он на самом деле чувствовал, но это было внешней стороной его многогранного образа. Глубокий психолог, он быстро и легко разбирался в любом положении и для всего находил подходящее и нужное решение, которое в то же время было самым простым.

Так как из обоих наших директоров—Станиславского и Немировича-Данченко—последний являлся главой администрации, то мне пришлось большей частью иметь дело с Владимиром Ивановичем, и я стал одним из ближайших его помощников, хотя, в сущности, попал я в Художественный театр по инициативе Константина Сергеевича. Согласно желанию Немировича-Данченко, когда он являлся в театр около десяти часов утра, я тотчас же приходил к нему в кабинет, и он, до того, чтобы начать очередную репетицию, прежде всего обменивался со мною мнениями по текущим административно-художественным и репертуарным вопросам и выслушивал мои доклады. Как я живо помню эти мои ежедневные с ним встречи в его уютном небольшом кабинете, находившемся в бэль-этаже возле крайней ложи с правой стороны от зрителей. Тут же недалеко была дверь, которая вела на балкон бэль-этажа, где у него было специальное стоячее место, откуда он мог наблюдать за спектаклем, входя туда во время действия тихо и незаметно, ничем не нарушая внимания зрителей во время представления. Как известно, в Художественном театре строго соблюдалось правило никого не впускать в зрительный зал после поднятия занавеса. Стены его кабинета были сплошь увешаны фото-

графиями актеров, писателей, художников, музыкантов и разных других лиц, связанных с ним по его театральной деятельности. Надписи на фотографиях неизменно выражали чувства любви и признательности. Письменный стол помещался спиной к входной двери возле правой стороны. Против него у другой стены находился диван, и хозяин кабинета обычно разговаривал, сидя за столом, а посетитель сидел на диване. Несколько шкафов с книгами, пианино и кушетка, на которой Владимир Иванович отдыхал, довершали убранство комнаты, дневной свет в которую попадал довольно скудно со двора театра. Поэтому обычно на письменном столе горела небольшая лампа, освещавшая лишь половину кабинета и создававшая какую то особенную, уютную атмосферу умственной сосредоточенности. Сколько людей, работавших в Художественном театре, помнят, конечно, этот кабинет, куда многие входили с понятным волнением, а иные даже с трепетом художественных, творческих и актерских сомнений и откуда почти всегда выходили успокоенными или радостными.

С Константином Сергеевичем мне, к сожалению, приходилось иметь меньше делового контакта, потому что, за исключением вопросов, связанных с постановкой «Розы и Креста» и совместного участия в заседаниях Совета, у меня было мало дел, по которым я должен был сноситься с ним. Но, разумеется, я старался возможно чаще заходить к нему на репетиции, которые всегда поражали меня силой живой режиссерской фантазии, проникнутой пламенной, неисчерпаемой любовью к театральному искусству. Отличительной чертой этого необыкновенного человека была его непрестанная готовность во всякое время дня и ночи жить одним только театром, говорить о нем, создавать для него, болеть или радоваться им. Отдавать свое время просто для жизни он мог лишь постольку, поскольку это было нужно или полезно театру. Весь его живописный, красивый облик излучал необычайное обаяние, и потому почти все относились к нему с обожанием, несмотря на то, что он нередко бывал мучительно тяжел в своей не шедшей ни на какие компромиссы беспощадности в оценке явлений искусства и сценической профессии. Его критика, часто такая суровая, неоднократно заставляла людей долго страдать. Но зато никто, как он, не умел так восхищаться и радоваться, когда работавшие с ним актеры или ученики проявляли талант и успешно схватывали то, к чему он вел их на занятиях.

Между обоими руководителями театра часто возникали споры и разногласия, которые закипали вокруг их работы иной раз в очень страстной и даже болезненной форме. Иногда спорившие доходили до того, что становились настоящими художественными

врагами. Но всегда они стремились к одному общему идеалу в искусстве, идя только к нему разными дорогами, и оба были до того искренни в своих стремлениях, что, в конце концов, или уступали друг другу, или взаимно договаривались. Хотя тот период в жизни Художественного театра, когда пьесы ставились Немировичем-Данченко и Станиславским совместно, уже миновал, и каждый из них режиссировал своими постановками самостоятельно, тем не менее, когда пьеса доходила до первой генеральной репетиции, то оба присутствовали в зрительном зале за режиссерским столиком, помещавшимся в широком проходе между седьмым и восьмым рядами партера, и всякий прислушивался к мнению другого, считаясь со взаимными замечаниями.

Станиславский был мечтатель, и яркие краски его неистощимой фантазии и изобретательности оживляли, обновляли и освежали всю природу сценических постановок. Немирович-Данченко был великолепный психолог человеческой души, угадывавший индивидуальности актеров. Чуткий знаток слова, прекрасный художник, он вливал в театральную работу строгость литературного рисунка и правду психологического содержания произведения.

Несмотря на все споры и разногласия, оба они в сущности замечательно дополняли друг друга, и потому возникавшие между ними расхождения никогда не отражались на общей спайке коллектива, которая оставалась непоколебимой.

Генеральных репетиций было несколько: первая только для режиссуры, художника и для всех лиц, непосредственно связанных с постановкой пьесы, вторая для всех артистов и служащих театра и их семейств, так называемая «для пап и мам», и, наконец, третья для приглашенных лиц и для прессы. После каждой из этих репетиций участники спектакля собирались для выслушивания замечаний режиссуры, которые во время хода репетиции записывались. Генеральным репетициям предшествовали монтировочные, без актеров, когда проверялись только декорации, бутафория и устанавливалось освещение. Специально репетировалось раскрытие и закрытие занавеса, для согласования его с тем темпом, в котором начиналось и заканчивалось действие. На монтировочные репетиции иногда вызывались исполнители для просмотра их костюмов на сцене при освещении. Все это делалось не только при постановке пьес, но и при возобновлении старых.

Тщательность работы и сериозность подхода к ней были поразительны, и авторитет руководителей театра был так силен, что никакие влияния разных «местных комитетов», постепенно внедрявшихся в жизнь и работу не только фабрик и заводов, но даже

и театров, не могли поколебать силу этого авторитета и внутреннюю дисциплину.

После волнений и тяжелой атмосферы Государственных театров, так еще недавно пережитых мною, просто не верилось, что в такое бурное время можно было работать в спокойной, сосредоточенной обстановке.

13.

Наступила весна, близилось окончание сезона 1917-1918 г. Оливер Сейлер, не отходивший от меня три месяца, собрал обширный материал для своей книги и отправился через Сибирь в дальний путь к себе домой, в Соединенные Штаты. Расстались мы очень тепло, и он обещал мне прислать все, что ему удастся написать и напечатать в Америке о Художественном театре.

Когда театр закрылся на летние месяцы, я получил отпуск и отправился в Петербург. Прощаясь со мною, Немирович-Данченко сказал, что с будущего сезона он рассчитывает расширить поле моей деятельности, т. к. в короткий, сравнительно, срок, я сумел тесно сблизиться с Художественным театром и доказал, что могу быть очень ему полезен. Константин Сергеевич при прощании со мною тоже отозвался о моей работе с большим удовлетворением. Оба эти поощрения конечно доставили мне большое моральное удовлетворение.

После полугодового отсутствия, я несказанно обрадовался возвращению домой в Петербург, хотя условия жизни там были нелегкие. Политический террор начинал давать о себе знать все сильнее, шло все больше и больше арестов бывших офицеров, которые скрывались, прятались и сегодня не знали, что будет завтра. В нашей семье царила вечная тревога за судьбу моего брата и шурина. Наша большая квартира была ликвидирована, отец по состоянию здоровья должен был переселиться на юг, а мать с братом переехали в маленькую квартиру, где я, несмотря на тесноту, устроился и был счастлив снова оказаться в домашней обстановке. Петербург начинал уже в это время приходить в упадок, улицы не убирались, мостовые разрушались, было грязно и пыльно. Иногда попадались совершенно необычайные картины: например, на элегантной когда то Сергиевской улице часть мостовой вся проросла травой, и на этом импровизированном пастбище мирно паслась коза. Или на Моховой, в том месте, где торцовая мостовая провалилась, яма была загорожена старой железной кроватью... Нева, по которой почти прекратилось движение пароходов, лодок и барок, стала в своей пустынности казаться еще величавее и прекраснее, и я не раз подолгу простаивал на Троицком или Дворцовом мостах, любуясь красотой этой чудесной реки.

Тем летом, пользуясь обилием свободного времени, я много читал. Не помню уже сейчас, в каком из продолжавших еще издаваться прежних толстых журналов был напечатан дневник зверски убитого матросами А. И. Шингарева, который он вел в своем

заточении в Петропавловской крепости, куда его посадили большевики. В этом дневнике Шингарев упомянул про новую французскую пьесу «Утро Вечера Мудренее» (имя автора я, к сожалению, забыл) и записал: «Как бы хотелось посмотреть эту пьесу в Московском Художественном театре или в одной из его Студий». В дневнике указывалось, что пьеса была напечатана в журнале «Ревю де Дё Монд». Мне удалось достать этот журнал, пьесу я прочел и убедился, что Шингарев был прав: пьеса была полна романтической прелести и чем то напоминала «Синюю Птицу» Метерлинка. Реальность была перемешана с фантастикой, и среди действующих лиц, наряду с людьми, выступали Ночь, Ветер, Луна, Дуб и Соловей. Материал был превосходный, но не для большой сцены театра, а для студийной постановки. Я тотчас же перевел пьесу, состоявшую из трех недлинных картин, и решил предложить ее нашему Совету для постановки в одной из Студий.

Живя в Петербурге, я не мог отказать себе в удовольствии взглянуть в любимые мною Мариинский, Александринский и Михайловский театры, хотя бы даже тогда, когда они были закрыты по случаю лета. Только тот, кто всем своим существом был связан с таким крупным театральным делом, как наши бывшие Императорские театры, или кто имел с ними близкое соприкосновение, поймет меня, если я скажу, что есть какое то особое, неизъяснимое очарование внутри этих театров, когда в них нет ни спектакля, ни репетиции. Все главные входы закрыты. Но одна из боковых дверей отперта, и возле нее на табурете сидит, покуривая, дежурный сторож, а с ним рядом стоят и болтают два-три рабочих сцены, пришедших сюда просто от нечего делать. Входишь внутрь: все тихо, кое-где тускло горят небольшие лампочки, освещая коридор, ведущий на сцену. В кулисах темно, на сцене горит щиток с «дежурной» лампой, повернутой лицом в зрительный зал. Без публики, без нарядного освещения люстр и канделябр, с ложами, закрытыми парусиной, и с рядами кресел, теряющихся в темной дали, зрительный зал кажется неузнаваемым и совершенно чужим. За кулисами все словно погружено в спокойный сон. Обстановка нереальная, таинственная. Можно поверить, что где то в темных углах кулис прячутся тени театральных грёз и видений, которые во время спектакля, по волшебному колдовству сценического искусства, начинают жить... Нигде не видно ни души. И только далеко за сценой, в одной из мастерских, или в каком нибудь складе непременно окажется какой то служащий, у которого нашлось дело, или который попал сюда, влекомый знакомой только театральным людям страстью непременно зайти к себе в театр даже тогда, когда там нечего делать.

Побывав во всех трех Государственных театрах и в каждом из них встретив разных прежних моих приятелей из рабочего и

технического персонала постановочной части, я навестил и мастерские. Часть служащих была в отпуску, но другая часть работала, подготовляясь к предстоящему сезону. Меня встретили, как старого друга, говорили, что хотя хаос в управлении театрами еще продолжается и условия работы очень трудные, но что понемногу, надо надеяться, наладится порядок. Каждого очень интересовала организация дела в Художественном театре, и многие завидовали мне, что я работаю в такой приятной обстановке. Мне было радостно видеть прежних моих сослуживцев, приятно сознание, что они сохранили добрую обо мне память, и, вместе с тем, я не мог отделаться от чувства грусти, что все, что я так горячо любил в Петербургских театрах, ушло из моей жизни. Как-никак, тут в Петербурге осталась родина моей первой любви к искусству сцены, и все эти величественные здания наших театров были мне бесконечно дороги...

Когда я вернулся в Москву, то меня ждал приятный сюрприз: В. В. Лужский отказался от заведывания труппой и репертуаром, и должность эта перешла ко мне. У Лужского было слишком много актерской, режиссерской и преподавательской работы, и он просто не мог со всем справиться. Я, конечно, был очень счастлив таким доверием ко мне и целиком ушел в свои новые занятия, которые со дня на день становились сложнее. Дело в том, что наши актеры не только играли на трех сценах, т. е. в самом Театре и обеих Студиях, но еще получили разрешение выступать самостоятельно на стороне в рабочих театрах, клубах и разных других учреждениях, устраивавших спектакли с так называемыми «культурно-просветительными целями». Выступления эти могли делаться только с ведома и разрешения заведывающего труппой, при условии, что это не отразится на текущем нашем репертуаре. Раньше нашим артистам строго запрещалось выступать где бы то ни было вне Художесвенного театра, но теперь это запрещение было снято потому, что необходимо было дать актерам возможность дополнительного заработка. Жизнь становилась все дороже, жалованья не хватало. Кроме того, некоторые рабочие театры платили не только деньгами, но и продуктами, что было самым ценным, потому что продукты питания делались важнее денег. И вот на мои плечи легло нелегкое бремя составления недельного репертуара таким образом, чтобы не страдали интересы ни театра, ни студий, ни самих актеров. Бывали случаи, что актер, занятый в первом или втором акте пьесы, или иногда в первом и последнем, в промежутке играл либо в одной из Студий, либо где нибудь в рабочем театре или клубе. Тогда обыкновенно на готове я держал дублёра на случай, если бы что нибудь произошло, и отлучившийся из театра артист задержался в пути. Но за мою память подобных неприятностей, к счастью, не бывало.

Обыкновенно я составлял проект репертуара за месяц вперед, и экземпляр его лежал в моем кабинете на письменном столе. Дня не проходило, чтобы я не находил под этим проектом несколько записочек от разных актеров и актрис, начиная с самых главных и кончая рядовыми сотрудниками, с просьбой отпустить его или ее на такой то вечер. Бывали случаи, когда поздно ночью меня поднимали телефонным звонком с постели, и кто нибудь просил о срочной замене в спектакле другим лицом, чтобы иметь возможность выступить где нибудь на стороне. По мере сил я старался удовлетворять каждую просьбу, но, конечно, не всегда мне это удавалось.

С самого начала сезона возобновились репетиции «Розы и Креста». Хотя Станиславский все еще не утвердил окончательно полного распределения ролей, но главные исполнители были налицо и с ними он и работал. Декорационный план Гремиславского-Понса пока оставался в силе. Занятия по «И Свет во Тьме Светит» пришлось приостановить по политическим причинам: пьеса, направленная против отбывания воинской повинности и проповедывавшая непротивление злу, была признана властями несвоевременной. Взамен стали репетировать пьесу «Узор из Роз», инсценированную Федором Сологубом из его повести «Барышня Лиза». Лужский уже работал раньше над этой пьесой во Второй Студии. Теперь «Узор из Роз» был перенесен из репертуарного плана Студии в самый театр, с молодой и талантливой артисткой М. А. Крыжановской в центральной роли. Ее мягкое, обаятельное дарование очень ярко проявилось в «Селе Степанчикове», где она играла Настеньку, и появились предположения возобновить с ней в будущем сезоне «Чайку». Кроме «Розы и Креста» Константин Сергеевич начал еще заниматься «Дядей Ваней» — пьесой, уже много лет не игравшейся. Отказавшись от мысли ставить ее в старой постановке художника Симова, декорации которой пришли в ветхость, он задумал играть «Дядю Ваню» в упрощенном виде, на фоне сукон. Первый акт перенесен был из сада в комнату, в которой шли также второе и третье действие. Так как постановка эта предназначалась для небольшой по размерам сцены театра «Летучая Мышь» (труппа ее находилась в это время в отъезде, в провинции, и помещение театра сдавалось внаймы) и для районных рабочих театров, то упрощенность монтировки как нельзя лучше отвечала цели. Немирович-Данченко продолжал свои работы над «Королем Темного Покоя», но работы эти все еще дальше лабораторного характера не доходили.

Переведенная мною пьеса «Утро Вечера Мудренее» понравилась Немировичу-Данченко и Станиславскому. Последний передал ее Второй Студии и поручил ее постановку Мчеделову, чему я был не рад, т. к. сомневался в режиссерском таланте последнего.

Пьеса хорошо разошлась среди Студийцев; для центральной роли, на которой сосредоточен весь интерес представления, нашлась очень подходящая, совсем еще юная артистка Грачева, романтический облик которой вполне отвечал мечтательному образу влюбленной девушки Лиллит, чью судьбу счастливо решают Ночь и ее призраки. Между прочим, название «Утро Вечера Мудренее» я заменил другим — «Что Посоветовала Ночь» — как более соответствующим содержанию этой поэтической фантазии. Мчеделову и мне хотелось ввести в спектакль много музыки, и композитором мы выбрали того самого Потоцкого, который зарекомендовал себя с самой лучшей стороны, как автор музыки к «Розе и Кресту».

Через Художественный театр я установил связи с несколькими выдающимися представителями театральной Москвы. Среди них на первом месте был А. И. Сумбатов-Южин. Я уже упоминал о том, что мы встречались раньше в Петербурге, но тогда наше знакомство ограничивалось только служебными делами Государственных театров. Переход к новой власти в Московских театрах прошел гораздо менее бурно и сложно чем в Петербурге. И Большой, и Малый театр остались при той же автономии, что была установлена Временным Правительством. В какие взаимоотношения с центральным управлением в Петербурге они были поставлены, я не знаю. Знаю только, что в Большом театре очень важную роль продолжал играть Л. В. Собинов, а в Малом театре попрежнему оставался хозяином А. И. Южин. Про Александра Ивановича можно было сказать то же, что однажды сказала о себе Савина: «Можно отставить Александринский театр от Савиной, но нельзя отставить Савину от Алевсандринского театра». Так было и с Южиным: Малый театр без него представлялся немыслимым. Приехав в Москву, я встретил его в кабинете Владимира Ивановича. Оба они были связаны неразрывной дружбой еще с гимназических лет в Тифлисе, которая потом закрепилась родством: оба женились на троюродных сестрах, баронессах Корф. Южин отнесся ко мне чрезвычайно тепло и сказал, чтобы я, нисколько не стесняясь, приходил бы в Малый театр, когда захочу, прямо к нему за кулисы. Кроме того, он просил меня запросто бывать у него дома. С величайшей радостью я воспользовался его приглашением и при первой же возможности отправился в Малый театр на «Стакан Воды» Скриба. Спектакль этот справедливо считался одним из лучших в репертуаре Малого театра. В нем участвовали Ермолова, Лешковская и сам Южин, и игралась пьеса с тем совершенством, которое создало славу Малому театру, прозванному старыми Москвичами вторым Московским Университетом. Актеры были уже далеко не молоды и внешним своим видом совершенно не отвечали изображаемым образам. Но искусство их игры было до того жизненно, что внешние недостатки не замечались. Глядя

на неувядаемое мастерство Ермоловой, я вспоминал все, что читал о замечательных артистах Малого театра, о Щепкине с его вечно-мудрой теорией, что самое главное для актера — это естественность, искреннее чувство и живая передача роли. Я побывал за кулисами Малого театра и провел некоторое время в уборной Южина, наполненной старинными фотографиями. Здесь сами стены казались насыщенными традициями «Дома Щепкина», не умирающими и преемственно переходящими из поколения в поколение. В каждом слове Южина видны были его глубокая, чистая любовь к театру, его благоговение перед ним, как перед храмом. Вскоре мне пришлось побывать у Александра Ивановича дома, в той самой квартире в Большом Палашевском переулке на Бронной, которую знала вся театральная и литературная Москва и которая так отвечала индивидуальности своего хозяина — этого величавого и благородного «рыцаря театра». Чувствовалось, что здесь живет и работает человек, все существо которого было посвящено только искусству, литературе и строгому, усидчивому труду. За обедом Александр Иванович и его жена Мария Николаевна были милыми, радушными хозяевами, олицетворявшими собою знаменитое Московское хлебосольство. Среди гостей была сестра хозяйки дома — вдова замечательного артиста А. П. Ленского, воспоминания о котором все еще продолжали жить в сердцах Москвичей.

От Южина память переносит меня к Л. В. Собинову. С ним, так же как и с Южиным, я встречался раньше только по служебным делам в Петербурге. В Москве я возобновил с ним знакомство у нас в театре, где он бывал частым и всегда желанным гостем. Леонид Витальевич любезно предложил мне придти к нему запросто пообедать. Жил он тогда в своей огромной квартире на Моховой, против Манежа, в доме, где находился раньше ресторан Петергоф. Квартира была настолько обширная, что во время войны в ней помещался лазарет для раненых воинов, устроенный и содержавшийся Собиновым. Теперь лазарета больше не было, а вместо этого большая комната с рядом кроватей была обращена в своего рода дортуар, в котором нередко оставались ночевать засидевшиеся поздно гости, не хотевшие ночью возвращаться домой из-за боязни быть ограбленными на улице. Уличные грабежи стали обычным явлением.

Каждый, кто знакомился с Собиновым, не мог не поддаться обаянию его пленительной личности. Милый, простой, сердечный он очаровывал вне сцены с такой же легкостью, с какой делал это на сцене. В нем не было ни малейшей позы или напускной любезности, так часто свойственных знаменитым артистам, избалованным успехом у публики. С ним чувствовалось легко, просто, приятно. За обедом у него сходилось множество народу, несмотря на все усиливавшиеся затруднения с добыванием продуктов. Тут бы-

вали люди самых разнообразных профессий и положений, и каждый — известный ли артист, музыкант, писатель или скромный театральный гример — чувствовал себя, как дома. Хозяин всегда говорил: «У меня в доме не надо никого представлять друг другу. Здесь все знакомы, все друзья». После обеда переходили в кабинет, где у Леонида Витальевича была большая и чрезвычайно интересная библиотека. Он очень любил книги и хорошо знал и помнил прочитанное. Беседы с ним были живы и увлекательны, особенно, если они касались его артистической жизни. С острым юмором рассказывал он про свои гастроли в Италии и Испании, где ему приходилось воевать с хорошо организованной клакой. Из этой войны он выходил победителем. В описываемое мною время он работал над ролью Германа в «Пиковой Даме», которую он раньше никогда не пел. Этот образ увлекал его творческое воображение, и ему хотелось внести в свою трактовку как можно больше черт Пушкинского Германа с «профилем Наполеона и с душою Мефистофеля».

Однажды, в минуту откровенности, Леонид Витальевич признался мне, что, при первых встречах со мною на разных совещаниях и заседаниях в кабинете у Батюшкова, он относился с некоторого рода недоверием к моей искренности. И когда какой нибудь служебный проект, привезенный им из Москвы по делам Большого театра и требовавший утверждения, не встречал успеха в нашем центральном управлении, то, вернувшись потом в Москву и докладывая своим сослуживцам о своих неудачах, он говорил им: «А по моему это все этот маленький Мефистофель нам гадит...» Под Мефистофелем подразумевался я. Теперь, узнав меня ближе, он убедился, насколько его подозрения были неосновательны. Да и в самом деле я был не причем и никогда не оказывал никакого влияния на решения Батюшкова по Московским театрам, всецело занятый своими Петербургскими постановками.

После Октябрьского переворота, хотя Собинов и продолжал состоять во главе Большого театра, но от фактического руководства его делами он отошел. Этим, вероятно, объясняется, что главный репертуарный его проект, задуманный еще при Батюшкове — возобновление оперы-балета Римского-Корсакова «Млада» — так и не состоялся. В 1917 году Собинов горячо взялся за постановку «Млады», не шедшей на казенных сценах двадцать пять лет, но довести ее до конца ему не удалось. Спектакль был очень сложный технически, требовал громадных затрат на обстановку, был крайне труден в музыкальном отношении, отнимал массу времени на репетиции. А условия для работы были более чем неблагоприятны и не давали возможности сосредоточивать все силы на «Младе», для которой, помимо всего прочего, нужен был опытный и хорошо налаженный постановочный аппарат. А эта часть как

раз находилась в очень плохом состоянии в революционное время. Мне в этом пришлось убедиться на следующем примере. Однажды заведывающий постановками Большого театра гр. В. В. Ростопчин, по непонятному капризу судьбы уцелевший еще от старой администрации, пригласил меня в директорскую ложу на балет «Корсар». Я давно уже слышал, что в Большом театре финал этого балета — буря на море и караблекрушение — были очень интересно поставлены знаменитым машинистом сцены К. О. Вальцем, считавшимся магом и волшебником в своей специальности. Мне всегда хотелось посмотреть этот финал, реализм которого в Мариинском театре был очень невысокого качества и вызывал насмешки Московских балетоманов. Спектакль с неувядаемой балериной Гельцер и ее бессменным партнером нестаревшим Тихомировым шел хорошо и гладко. Но меня он интересовал мало, я с нетерпением ждал финала. Вдруг, в антракте перед последним актом, дверь со сцены в ложу отворилась, вошел какой то рабочий и что то шепнул на ухо Ростопчину. Тот ничего ему не ответил и только пожал плечами. Затем, когда рабочий ушел обратно на сцену, он извинился передо мною и объяснил, что, так как технический персонал очень устал, то рабочие решились обойтись в этот вечер без караблекрушения, и потому эффектного финала не будет. Ростопчину ничего другого не оставалось, как только подчиниться тому, чего хотели «товарищи».

Возвращаясь к жизни Художественного театра, вспоминаю, как была отмечена двадцатилетняя годовщина его существоваиня 27 октября 1918 года. Никакого торжественного празднования, подобного тому, как это было в день его десятилетия, отмеченного тогда всей культурной Россией, не было. Слишком суровые и трудные дни переживали мы все в те времена, чтобы заниматься юбилеями. Дело ограничилось тем, что днем вся семья театра собралась на скромный чай, говорились приветственные речи, и Владимиру Ивановичу и Константину Сергеевичу было поднесено от труппы по белому хлебу, что являлось тогда большой редкостью и даже роскошью. А вечером состоялся спектакль «Царя Федора» в память того, что этой пьесой театр начинал свою деятельность. Настроение у нас было приподнятое, каждый понимал, как бесконечно много сделал для искусства наш театр за прошедшие двадцать лет. Все мы чувствовали себя счастливыми и гордыми быть связанными с этим замечательным театральным учреждением, не имевшим себе равного нигде. Однако, радостное юбилейное настроение ничуть не уменьшало сознания, что внутри театра все острее ощущался кризис и в области творческой продуктивности, и в самой организации дела. Необходимо было сделать театр более действенным и жизнеспособным. Трудно было постоянно играть одни и те же пьесы, трудно было находить удовлетворение только

в занятиях студийно-экспериментального характера, в подготовке спектаклей, которые до показа зрителям так и не доводились. Константин Сергеевич уходил от реальной жизни и все больше замыкался в лабораторных исканиях обоснования своих педагогических методов и законов актерской игры. Владимир Иванович гораздо яснее понимал требования времени и чувствовал, что надо влить новую кровь в созидательный организм театра путем привлечения молодого поколения к руководству. Для этого он провел через Совет и Правление предложение молодежи самой взять на себя инициативу реорганизации дела. В результате двое молодых актеров И. Н. Берсенев и Н. А. Подгорный вместе со мною взялись за это дело. Прежде всего мы вступили в переговоры с Первой Студией, предложив ее руководителям слиться с театром в одно общее дело, при условии, что мы найдем хорошее театральное помещение, имея которое, реорганизованный Художественный театр с сильной и большой труппой и разнообразным репертуаром получил бы возможность играть одновременно на двух больших сценах. Студия отнеслась к подобной идее очень сочувственно, и мы трое стали принимать совещательное участие в работах правления Студии, чтобы постепенно подготовить будущее наше слияние. Затем мы стали вырабатывать новое положение, по которому в группу пайщиков должен был войти ряд новых лиц из артистического и административного персонала. Театр все еще продолжал оставаться частным учреждением — товариществом на паях — пайщики попрежнему были фактическими его владельцами и от них зависело то или иное окончательное решение организации дела. Выборы в новые пайщики были назначены на весну, перед окончанием сезона, а пока шло составление плана различных будущих художественных, административных и финансовых деталей. Все велось очень дружно, и чувствовалось, что удастся создать отличную работоспособную сплоченность. Настроение в театре поднялось, появился новый импульс к улучшению дела и твердая уверенность, что кризис скоро будет изжит.

Не мало помогли общему нашему сближению товарищеские собрания, организованные по вечерам понедельников, когда, согласно новым правилам, ни в одном театре не бывало спектаклей, и актеры и служащие отдыхали. Вся наша большая семья — театр и обе Студии — и близкие театру друзья собирались в большом фойэ. Читались интересные доклады, устраивались обсуждения различных вопросов по искусству, потом пили чай с черным хлебом. Одна из молодых актрис Е. Ф. Краснопольская вела протоколы этих вечеров, или вернее литературные описания того, что происходило на этих собраниях. Она обладала писательским талантом и вносила в свои отчеты, которые читались вслух, одухотворенность царившей на наших «понедельниках» атмосферы. Не-

редко бывали музыкальные выступления. Одним из частых исполнителей был пианист и дирижер Добровен. Помню, как после его блестящей игры Рахманиновского «Светлого Праздника» Станиславский обратился к присутствовавшим и сказал: «А, ну ка, попробуйте после такой музыки выступить с чтением! Каким бедным покажется слово!» И, действительно, никто не решился ничего сделать, кроме как настойчиво требовать от Добровена еще музыки. Подобного рода собрания содействовали тому, что мы смотрели на Художественный театр, как на свой дом, с которым были связаны и физически и духовно. В нем нам всегда было тепло. Кстати, говоря о тепле, нельзя не упомянуть, что в театре было фактически тепло, в то время как почти в каждой Московской квартире люди в полном смысле слова мерзли. Помню, как мне пришлось поехать с Немировичем-Данченко на торжественное заседание в Московском Университете по случаю празднования столетия со дня рождения Тургенева. Мы выступали там в качестве официциальных делегатов с приветствием от театра и не снимали шуб.

В области подготовки новых постановок очень успешно шла работа Лужского над «Узором из Роз». После того, как отрывки из пьесы были показаны руководителям театра и труппе, впечатление от игры Крыжановской было такое сильное, что было окончательно решено возобновить с этой прекрасной актрисой «Чайку».

Большой удачей ознаменовалась постановка Болеславского в Первой Студии польской трагедии «Балладина» Словацкого в переводе Бальмонта. Игра молодых актеров отличалась талантливостью и захватывала зрителя. Особенно хороша была исполнительница заглавной роли Сухачева, создавшая сходный с леди Макбет жуткий, трагический образ не останавливающейся ни перед каким преступлением женщины. С внешней стороны спектакль был обставлен с простотой хорошего вкуса и изобретательности: декорации были заменены сукнами, своей окраской и тем, как они были освещены, дававшими иллюзию подлинности и в то же время далекими от натурализма. Сукна были на проволоках, легко передвигавшихся, и перемены производились быстро. Поэтому длинная пьеса, состоявшая из множества коротких сцен, шла в быстром, наростающем темпе и почти без антрактов. Подобный метод, одобряемый Станиславским, был уже раньше очень удачно применен Болеславским в его студийной постановке «Двенадцатой Ночи» Шекспира, с той только разницей, что в «Балладине» он пошел дальше: мягкие, окрашенные ткани были распространены на изображение деревьев, листвы, кустов и др.

Во Второй Студии тоже была удача: артист Асланов прекрасно поставил в своем переводе забавную комедию Анатоля Франса «Немая Жена», в которой, между прочим, впервые выступил в небольшой, но ответственной роли начинающий актер Тамиров, об-

наруживший яркий, характерный талант. Когда эта пьеса была показана на генеральной репетиции Станиславскому, то одновременно с нею ему была представлена на просмотр постановка Мчеделова «Что Посоветовала Ночь», которую Константин Сергеевич совершенно справедливо забраковал, чего я и ожидал. Главные достоинства пьесы — ее мечтательный романтизм, поэтичность и сказочность оказались не по плечу и режиссеру, и большинству артистов. По мере хода репетиций я чувствовал, что у Мчеделова ничего не выйдет, но отнять у него постановку я не мог. В конце концов я взял пьесу из Второй Студии и передал ее в маленькую драматическую Студию имени Шаляпина, устроенную у него в доме. Режиссером и руководителем там был наш актер Леонидов, и в его талантливых руках пьеса имела гораздо больше возможностей, чем под руководством Мчеделова.

В поисках дополнительных заработков наши артисты, как я уже говорил раньше, постоянно выступали в разных небольших театрах, или в рабочих и солдатских клубах. Иногда устраивались различными культурно-просветительными организациями спектакли в помещении «Летучей Мыши», где от времени до времени очень успешно шло возобновление Станиславским «Дяди Вани». Все это дало мне идею организовать собственный спектакль, для чего я собрал небольшую группу в восемь человек из нашей молодежи, режиссером пригласили Асланова, а художником Гремиславского. Программу я составил такую: первое отделение — камерная музыка Моцарта, Бетховена, Гайдна, Чайковского, Бородина в исполнении струнного квартета артистов оркестра нашего Театра. Второе отделение — одноактная комедия Артура Шницлера «Прощальный Ужин» из его известного цикла «Анатоль». Третье отделение — одноактная французская комедия Флёрса и Каявэ «Успех Мужа», которую я специально перевел для этой цели. Обе пьесы были веселые, очень остроумно и со вкусом написанные, и мне казалось, что подобного рода концерт-спектакль, уводящий зрителя от нашей печальной действительности, может иметь успех. Я не ошибся: первый же вечер в театре «Летучей Мыши» прошел с аншлагом, и газеты отметили как высокое качество его исполнения, так и выбор программы. Сбор был прекрасный, все мы остались довольны заработком и решили повторить наш вечер. Повторение вскоре состоялось в том же театре «Летучей Мыши», а затем нас стали приглашать в разные клубные и районные театры, и мы с одинаковым успехом выступали перед самой разнообразной публикой. Пьесы не менялись, и менялся лишь выбор квартета. Участники спектакля очень любили слушать эту музыку, сидя за кулисами в ожидании своего выступления, и говорили, что музыка помогала им сосредоточиться и создавала хорошее и приятное душевное самочувствие.

Занятый по горло театральной работой, я почти совершенно отошел бы от слушанья музыки, если б не было дневных симфонических концертов С. А. Кусевицкого, происходивших днем по воскресеньям в Театре Незлобина. С Кусевицким я был знаком еще раньше в Петербурге, а с его женой Натальей Константиновной я встретился только в Москве. Мне доводилось бывать у них в доме, имевшем очень ценное собрание картин современной живописи. Наталья Константиновна любезно предложила мне бывать гостем в ее ложе на концертах мужа в любое свободное для меня воскресенье, и я несколько раз воспользовался этим приглашением. Программы Кусевицкого всегда отличались прекрасным вкусом, новизною и разнообразием.

В одном из концертов, устроенноом в большом колонном зале Благородного Собрания, В. И. Качалов и еще несколько артистов Художественного театра читали «Манфреда» Байрона с музыкой Шумана под акомпаниммент симфонического оркестра, которым дирижировал Кусевицкий, потративший много любви и труда, для того чтобы добиться гармоничного слияния декламации и музыки. Инициатором подобного необычного концерта был руководитель художественно-просветительного отдела вновь образовавшегося в Москве Общества «Кооперация» А. Р. Гурвич, очень энергичный и культурный человек. Я уже не помню теперь каковы были в сущности цели этого кооператива, к которому стараниями А. Р. оказался приписан наш Театр. Знаю только, что благодаря ему в Театре наладилось снабжение нас продовольствием, в котором тогда все так страшно нуждались.

«Манфред» имел огромный успех, и концерт был повторен несколько раз. Я был на публичной генеральной репетиции, происходившей рано утром, и остался под глубоким впечатлением замечательного произведения Байрона-Шумана и его исполнения. Центром всего был Качалов. Его удивительный голос, сила, выразительность и благородство чтения, бесконечное обаяние всей его индивидуальности на фоне музыки Шумана, превосходно исполнявшейся Кусевицким, доказали, что мелодекламация имеет право на художественное существование. Обычно все, что приходилось слышать в этой области, за исключением описанного мною чтения Комиссаржевской «Стихотворений в Прозе» Тургенева под музыку Аренского, было или слащаво-сентиментально, или полно ложного пафоса, дурного вкуса и ничего общего с искусством не имело.

Зимний сезон 1918-1919 года ознаменовался в нашем Театре большой потерей: в припадке душевной тоски повесился А. А. Стахович. Незадолго до катастрофы он болел тяжелой формой инфлуэнцы, был все время в угнетенном состоянии и говорил о том, что жизнь потеряла для него всякий интерес. Такого рода мысли начали у него появляться вскоре после Октябрьской революции и

овладевали им все чаще и чаще, по мере того как жизнь становилась грубее, труднее и беспорядочнее, о чем он много раз говорил Немировичу-Данченко. Тем не менее, ни Владимиру Ивановичу, доказывавшему Стаховичу, что у него впереди хорошее актерское будущее, ни кому либо другому не приходило в голову насколько душевное его состояние внушает опасения, тем более, что он всегда казался полным интереса к работе, будь то спектакль, репетиция или заседание Совета, членом которого он состоял. В день самоубийства Стахович, только что оправившись от болезни, пришел в театр, был на заседании, обсуждал со мною пьесу Мюссэ «Каприз», которую я тогда недавно перевел для студийных работ, побывал в буфете, где расплатился с небольшим долгом буфетчику, и затем отправился домой. Вечером у нас шли «Три Сестры». Во время третьего акта меня вызвал к телефону один из членов нашей администрации и сообщил, что Стахович был только что найден повесившимся у себя на квартире, которую он разделял с кн. Волконским и Мчеделовым. Ни того, ни другого не было дома, когда случилась катастрофа. В «Трех Сестрах» участвовали Станиславский и Лилина, оба связанные с покойным самой нежной, теплой дружбой, да и все остальные артисты, игравшие в пьесе, также как и каждый человек в Театре, любили его. Я должен был скрывать ужасную новость, пока спектакль не окончился, чтобы ничем не нарушать спокойствие на сцене и за кулисами. Трудно передать, какое горе охватило всех после того, как они узнали, что случилось! Тотчас же после спектакля Станиславский, Лилина и еще несколько человек поехали поклониться праху Алексея Александровича, возле которого уже находилась вызванная нашим администратором сестра покойного. В этот вечер я лишний раз убедился, какую тесно сплоченную семью представлял собою наш Театр. Через несколько дней после похорон Стаховича в театре состоялось собрание, посвященное его памяти, на котором в нескольких речах основателей и старших деятелей театра дана была теплая и душевная характеристика талантливой и рыцарски благородной личности почившего.

Тем временем физические условия жизни в Москве делались все труднее и тяжелее, и это дало руководителям театра мысль перевезти его на продолжительное время на юг России, в один из больших городов, как Киев, где и климат мягче, и продовольственный вопрос не такой острый. Для организации всего этого нелегкого дела приехал из Харькова антрепренер Л. Д. Леонидов, очень успешно возивший раньше Художественный театр с двумя пьесами — «На Дне» и «Осенние Скрипки» — по провинции во время летних каникул. Начались длительные переговоры с властями, выяснившие, что предприятие это чересчур громоздкое. Для перевозки театра в полном составе и со всем его сложным сценическим

имуществом нужно было громадное количество вагонов, а их в это время как раз и не было. Железные дороги и их подвижной состав находились в хаотическом состоянии. От идеи переезда всего театра на юг пришлось отказаться. Тогда Леонидов, который был очень предприимчивым и способным антрепренером, предложил не менее предприимчивому и энергичному актеру Берсеневу сорганизовать труппу для поездки, по окончании сезона в Москве, во время летнего отдыха, в Харьков, с двумя пьесами — «Вишневый Сад» и «Дядя Ваня» — и с одной программой, составленной из драматических отрывков и одноактных пьес. Берсенев устроил несколько собраний на квартире Книппер-Чеховой, в которых принимали участие, кроме самой хозяйки, М. П. Лилина, Н. Н. Литовцева, В. И. Качалов, Н. О. Массалитинов, Н. А. Подгорный, Н. Г. Александров и я. Мы сформировали труппу-товарищество, куда помимо названных лиц вошли еще следующие артисты: В. М. Греч, Е. Ф. Краснопольская, М. А. Крыжановская, В. Г. Орлова, В. Н. Павлова, П. А. Бакшеев, В. И. Васильев, С. М. Комиссаров, П. А. Павлов и П. Ф. Шаров. Кроме того, в этой группе находились еще художник-декоратор Гремиславский, костюмер и костюмерша и двое рабочих. М. П. Лилина в последнюю минуту, к сожалению, от участия в поездке отказалась. Станиславский никуда ехать не решался, опасаясь разных неудобств передвижения, а оставлять его, постоянно нуждавшегося в ее заботах, без себя она не хотела. Уполномоченным товарищества был выбран Берсенев, а антреприза была вверена Леонидову, который уехал в Харьков подготовлять там открытие гастролей. Театр дал официальное разрешение на поездку, которая должна была идти под флагом «Спектакли артистов Московского Художественного театра».

Между тем, с приближением окончания сезона, подошла пора выборов в реорганизованное товарищество Художественного театра. Целая группа людей из артистического, технического и административного персонала оказалась выбранной в пайщики, в числе них те, кто работал над новым проектом (Берсенев, Подгорный и я). Председателем нового художественного совета был выбран прекрасный актер и преподаватель Н. О. Массалитинов. Благодаря неутомимой энергии Берсенева и Подгорного, Художественному театру с начала предстоящего сезона предоставлялось отличное помещение Камерного театра. Таким образом намеченное слияние театра с Первой Студией с одновременным выступлением одной большой труппы на двух сценах было обеспечено. Но судьба готовила совершенно иное будущее.

К окончанию нашего Московского сезона вернулся из Харькова Леонидов и сообщил, что им снят на три недели Харьковский Городской театр для гастролей нашей труппы. Так как везти с собой декорации и бутафорию не представлялось возможным, то

Гремиславский немедленно выехал в Харьков, чтобы там приготовить всю обстановку, близко подходящую к Московской. Сделать это было нетрудно, потому что Харьковский Городской театр до самой большевистской революции находился в руках видного антрепренера и талантливого режиссера Н. Н. Синельникова и обладал запасом хорошего сценического имущества. Местные декорации могли быть переделаны, а чего бы не хватило Гремиславскому пришлось бы написать вновь. Гастроли наши должны были ограничиться Харьковым. На юге России шла гражданская война, и ни о каких далеких переездах даже небольшой сравнительно театральной группы нечего было и думать. 1 мая 1919 года наша группа была посажена Леонидовым в отдельный вагон третьего класса (других не было), на котором красовалась надпись: «В распоряжении Харьковского Военного Округа». Гастроли устраивались с «культурно-просветительными целями», и потому были приняты меры для обеспечения Московских артистов известными удобствами: на входных площадках вагона стояли красноармейцы с винтовками, охранявшие нас от натиска разнузданной толпы людей, осаждавших в те времена поезда. Вагон был чистый, и пахло в нем дезинфекцией, что до известной степени предохраняло от возможности заразиться сыпным тифом. Ехали все мы налегке, взяв с собой только самые необходимые летние вещи, так как погода стояла уже совсем теплая. Настроение было веселое, и, по мере удаления от Москвы, оно все повышалось, потому что сразу появились признаки продовольственного благополучия: на станционных остановках продавались в большом количестве молоко, хлеб, и разные другие продукты, на которые мы с жадностью набрасывались.

По приезде в Харьков, мы были размещены Леонидовым в гостинице, сохранившей от лучших времен еще довольно приличный вид и чистоту. Питание для нас было организовано очень хорошо: ели мы в местном отделе Московского центрального рабочего кооператива, к которому Художественный театр был приписан в Москве. Харьковские «кооператоры» взялись за то, чтобы кормить нас, и мы получали в их столовой прекрасные обеды.

Харьковский Городской театр, бывший раньше в полном распоряжении Синельникова, находился еще в его ведении как главного режиссера, но хозяином его он уже больше не был. В дело вмешались другие лица, не обладавшие ни его талантом, ни его опытом и знаниями, и насаждавшие под видом революционных требований момента разные бездарные, вульгарные и даже порнографические эксперименты. В труппе этого театра было несколько очень талантливых людей, как например брат И. М. Москвина М. М. Тарханов — бывший артист Художественного театра А. А.

Баров, артист Александринского театра Н. С. Барабанов, Г. В. Ратов и др.

Спектакли наши ожидались с огромным интересом, и Леонидов предвидел полные сборы. В репертуаре были «Вишневый Сад», «Дядя Ваня» и спектакль-концерт, состоявший из следующей программы: чтение Качаловым сцен из «Смерти Иоанна Грозного», «Юлия Цезаря» и «Анатэмы», чтение Книппер-Чеховой рассказов Чехова, исполнение отрывков из «Братьев Карамазовых» и инсценировок рассказов Чехова и Мопассана.

Распределение ролей в пьесах несколько отличалось от Московского, но, в общем, мы старались сохранить оригинальные составы исполнителей. Были интересные нововведения, как, например, Качалов, игравший Епиходова в «Вишневом Саду» и Астрова в «Дяде Ване». Все это было тщательно прорепетировано еще в Москве под руководством Массалитинова и Литовцевой. Гремиславский хорошо подготовил обстановку, и генеральные репетиции на Харьковской сцене показали, что качество гастролей будет высокое.

Для открытия прошел «Вишневый Сад», затем был сыгран «Дядя Ваня» и третьим вечером был спектакль-концерт. Публика и пресса принимала Москвичей с восторгом.

Только приехав в Харьков, мы впервые ясно ощутили, что идет гражданская война. Город был на военном положении, спектакли начинались в шесть часов вечера, после десяти не разрешалось выходить из дому без особого документа. Позабыв об этом правиле, вся наша труппа задержалась как то за ужином у гостеприимных Московских «кооператоров» и по дороге домой была арестована патрулем красноармейцев. Один из наших актеров, Павлов, большой балагур и комик, подогретый выпитым за ужином вином, все повторял красноармейцам, пока нас вели по улицам: «Как можно меня арестовывать, когда я весь в мандатах»... И, действительно, каждый из нас носил в кармане множество каких то официальных бумаг, которые что то удостоверяли. Когда нас привели в комендатуру, то официальный представитель нашей группы Берсенев протелефонировал о нашем аресте в штаб округа, и оттуда немедленно был прислан дежурный, освободивший нас из под ареста.

Между тем события на фронте стали разворичаваться с неожиданной быстротой, и в городе начала ощущаться какая то тревога: по ночам беспрерывно двигались грузовики, охранявшиеся красноармейцами, в газетах печатались боевые передовицы, призывавшие население сохранять полное спокойствие и быть уверенным в победах красной армии над Добровольцами. Железнодорожное движение для частных пассажиров совершенно прекратилось и перешло исключительно в распоряжение армии, через город

куда то шли эшелоны войск, ночное движение грузовиков усиливалось, и газеты все муссировали победы красной армии. В воздухе запахло эвакуацией. Мы, как и все городское население, чувствовали, что близится какая то развязка, но никто не подозревал, что конец произойдет так неожиданно. Гастроли наши подходили к концу, и мы собирались скоро обратно в Москву. И вот настал день, решивший всю нашу дальнейшую судьбу. В ночь на 24 мая 1919 года в гостинице, где мы жили и где помещались некоторые официальные учреждения, спешно шла укладка бумаг, которые куда то увозились на грузовиках. На следующее утро ясно стала слышаться артиллерийская стрельба и начались разговоры о том, что Добровольческая Армия подходит к Харькову. Тем не менее, в шесть часов вечера был назначен очередной спектакль «Вишневый Сад». Не успел начаться второй акт, как с улицы за кулисы донесся какой то шум. Я побежал узнать в чем дело? И что же я увидел? Офицеров с погонами. Харьков оказался в руках Добровольцев, причем для переполнившей театр публики это случилось совершенно незаметно; в зрительный зал уличный шум не проникал. Надо было объявить публике, что произошло. Опустили занавес. Леонидов сделал со сцены соответственный анонс, попросил никого из зрительного зала не выходить, сказал, что двери театра заперты и откроются только тогда, когда выяснится, достаточно ли спокойно на улицах, а что тем временем спектакль будет продолжаться. В ответ на это публика дружно зааплодировала. Затем занавес был поднят, и пьеса продолжалась с того момента, на котором она остановилась. Спектакль мирно закончился безо всяких манифестаций, и когда мы вернулись в нашу гостиницу, то от красной армии и советских учреждений осталось лишь одно воспоминание. Даже памятник «жертвам революции», воздвигнутый большевиками на губернаторской площади, оказался разрушенным уличной толпой за те несколько часов, что игрался «Вишневый Сад»...

Трудно передать ликование, охватившее город. Благодаря тому, что стояла прекрасная летняя погода, улицы день и ночь были переполнены народом, в церквах звонили в колокола, как на Пасху. Настроение у масс было праздничное. Войска Добровольческой Армии, входившие в город, располагавшиеся на бивуаки и затем отправлявшиеся дальше на фронт, встречались восторженно, как освободители. В самый короткий срок внешний вид Харькова совершенно преобразился: открылись всевозможные магазины, переполненные товарами рынки бойко заторговали, цены сразу на все понизились, рестораны и гостиницы приняли дореволюционный облик. Два-три дня театры были закрыты, пока не был установлен административный порядок. Затем мы возобновили спектакли. Срок гастролей закончился, но городская администрация

попросила нашу труппу продолжать играть, так как интерес к спектаклям не ослабевал. О возвращении в Москву нечего было и думать, и пока было решено оставаться в Харькове. В конце июня мы благополучно закончили гастроли и стали обдумывать, как нам строить нашу будущую судьбу? Конечно, всем хотелось получить возможность вернуться к оставшимся в Москве родным и соединиться опять с Художественным театром. Но как и когда это сделать — никто сказать не мог. Наша группа оказалась отрезанной от Москвы, и Художественный театр, не только физически, но и духовно мыслимый единым и неделимым, распался на две части: одна — главная, так сказать метрополия, с Немировичем-Данченко и Станиславским, осталась в Москве, другая — меньшая, но состоявшая большей частью из актеров, несших на себе весь репертуар театра и возглавляемая Качаловым и Книппер-Чеховой, очутилась вне пределов России. О том, чтобы всем нам, общей группой, с театральными костюмами, хранившимися в больших, громоздких корзинах, отправиться через фронт в Москву, не могло быть и речи. Нужно было временно оставаться на юге и выжидать событий. Впрочем, один из наших актеров, Подгорный, по семейным соображениям решил, все-таки, пробраться в Москву. Для этого с помощью одного знакомого офицера Добровольческой Армии, он был доставлен до конечного пункта фронтовой линии Добровольцев, откуда ему нужно было самостоятельно, на свой риск, пройти до ближайших позиций красной армии. Впоследствии выяснилось, что сделал он это без малейшего труда и без всякого риска: все документы, удостоверявшие его принадлежность к Художественному театру, были при нем в полном порядке, а тот факт, что он ушел от «белых» по собственной инициативе и вернулся к «красным», делал его в глазах последних чуть ли не героем.

Я уже упоминал о том, что в Харьковской трупе находился артист Тарханов. Его талант по своей яркой характерности и мягкому юмору был очень близок таланту его брата Москвина. Поэтому, когда он выразил желание войти в состав нашей группы, то мы с радостью приняли его. Это пополнило нашу труппу прекрасным актером, что было очень кстати, потому что мы были объединены единодушным желанием не только товарищества нашего не разбивать, но, напротив, сделать его еще более сильным и прочным. Надо было во что бы то ни стало продолжать играть спектакли, по возможности расширив репертуар, следовать принципам и высоким заветам Художественного театра, стараться всегда и везде не идти ни на какие компромиссы и довести дело до того времени, когда слияние с родным театром окажется возможным.

14.

Когда я сейчас оглядываюсь на это далекое прошлое и думаю, до чего неопределенно было наше будущее существование в те смутные времена, то мне только еще раз становится ясным, как силен был идейный и творческий дух у каждого, кто был органически связан с Художественным театром. Лишь благодаря этому высокому духу наше товарищество не только не растерялось перед неожиданно возникшим положением, но еще больше сплотилось. Уезжая из Москвы на три недели гастролей в Харьков, никто и не помышлял о том, что могло случиться. В Москве тогда действия Добровольческой Армии казались такими далекими! Мы были настолько уверены, что скоро вернемся домой, что выехали почти без личных вещей. Дело было летнее, жаркое, почти никто не подумал даже о том, чтобы взять с собой пальто. Большинство группы были люди женатые, и их семьи находились с ними. Я, как холостой, принадлежал к меньшинству. Те из нас, у кого в советской России остались родные, остро чувствовали оторванность от близких и волновались неизвестностью. Это невольно заставляло нас смотреть на нашу группу, как на свою семью.

Приказом главнокомандующего Добровольческой Армией была объявлена мобилизация тех, кто по возрасту и состоянию здоровья мог быть признан годным для военной службы. Артистам и лицам художественных и литературных профессий была предоставлена льгота, и они были причислены к культурно-просветительному отделу пропаганды. Так как в летнее время играть нам было негде, то мы решили июль и август отдыхать в Крыму, а в сентябре возобновить спектакли, если к тому времени Москва не окажется еще освобожденной от большевиков и мы не вернемся домой. Харьковские заработки дали нам достаточно средств, чтобы прожить до той поры, когда пришлось бы начать играть, и вместе с тем отложить некоторую сумму в запасный капитал товарищества.

Мысль провести жаркие летние месяцы в Крыму меня не прельщала. Поэтому, когда один мой приятель предложил мне снять с ним вместе деревенский дом неподалеку от Харькова, где нибудь на берегу Донца, то я с удовольствием на это согласился. Выбрали мы уездный город Изюм, на окраине которого было имение артистки Александринского театра Тиме. Сама она находилась в Петербурге, а родные ее жили в этом имении. В самом близком соседстве с семьей Тиме, на границе с их садом, местные крестьяне сдавали на летние месяцы небольшой домик, который мы сняли

и в котором устроились вполне хорошо для скромного летнего жилья. В нашем распоряжении был тенистый фруктовый сад, и Донец протекал совсем близко от нас. Жили мы тогда в обстановке, заставлявшей забывать, что всего несколько недель прошло, как Харьков был освобожден от большевиков. Кругом все было тихо и мирно, и после голодных Москвы и Петербурга особенно поражало обилие продуктов и их дешевизна. Однако, благополучие и спокойствие были лишь поверхностные; гражданская война шла не очень далеко, и твердой веры в конечный успех не было. Первое время победы были значительные, и верилось, что освобождение Москвы недалеко. Но довольно скоро выяснилось, что это совершенно не так.

Летний отдых и безмятежная Изюмская жизнь пролетели быстро, и я выехал в Севастополь, где был назначен сбор всех членов товарищества. По выработанному Берсеневым и Леонидовым плану мы должны были сыграть два спектакля в Ялте, затем переехать на некоторое время в Гурзуф, там начать подготовку нового репертуара, а потом отправиться в поездку Ялта — Одесса — Ростов — Екатеринодар. Театры были уже везде сняты Леонидовым, и он выговорил право пользоваться имевшимися в этих театрах декорациями с нужными для нас переделками их. Имевшиеся в нашей группе костюмер и костюмерша прекрасно знали свое дело, и потому мы могли быть спокойны, что когда, с расширением репертуара, потребуется делать костюмы — театральный гардероб будет находиться в надежных руках: все постановки Художественного театра были у них свежи в памяти.

В Севастополе мы прожили всего несколько дней и затем отправились в Ялту, где нас радостно приветствовала сестра А. П. Чехова Мария Павловна, жившая в доме ее брата, обращенном в музей его имени. В Ялте мы дали два спектакля — «Дядя Ваня» и концертную программу, сыграв которые, переехали в Гурзуф, где у Книппер-Чеховой был свой небольшой домик, подаренный ей Антоном Павловичем. Он был чудесно расположен над самым морем, и из его сада дорожка вела прямо на берег. Назывался он «Синяя Калитка», потому что калитка садового забора была выкрашена в синий цвет. Трудно было найти более привлекательное место. «Синяя Калитка» стала тем центром, вокруг которого сосредоточилась наша жизнь и работа. Качалов с Литовцевой и сыном поселились тут, несколько человек устроились на соседней даче, а все остальные разместились в прекрасной казенной гостинице, находившейся в замечательном Гурзуфском парке.

Тут в Крыму нам посчастливилось пополнить труппу очень ценным приобретением: приехала из Киева отрезанная там событиями гражданской войны наша актриса Тарасова. Узнав о том,

что наша группа находится в Гурзуфе, она списалась с нами и присоединилась к нашему товариществу.

Первой пьесой для пополнения репертуара была выбрана Тургеневская комедия «Где Тонко, Там и Рвется», в которой Тарасовой поручена была центральная роль Веры. Для этой роли у нас как раз не хватало исполнительницы. Весь же остальной Московский состав, за исключением двоих, которых легко было заменить имевшимися в труппе силами, был налицо. Следующей на очереди пьесой были «Осенние Скрипки», для которой мы имели главных исполнителей Московского состава.

Режиссерская работа была поделена между Литовцевой и Массалитиновым. Занятия обыкновенно начинались с утра и длились вес день, с перерывом для завтрака. Литовцева работала, как педагог, разбирая и анализируя индивидуально с каждым артистом характер ролей и психологию изображаемых лиц, а Массалитинов репетировал весь ансамбль по сценам. Атмосфера была прекрасная, сериозная, дружная. Каждый, по мере сил и возможностей, старался помочь созданию таких спектаклей, которые имели бы право идти под почетным и ответственным названием «Спектакли артистов Московского Художественного театра». Задача была нелегкая. Хотя главная часть основной труппы была с нами, но оба создателя и руководителя театра остались в Москве, и у нас не было ни декораций, ни всех костюмов, ни блестящего технического аппарата, ни собственного театрального помещения, ни денег. Все надо было строить на высоком качестве актерского исполнения и на том, чтобы найти наивозможно лучшую и выразительную форму постановки спектаклей при отсутствии средств и своего театра.

Занятия обыкновенно заканчивались часов в пять, и время до обеда посвящалось или отдыху, или прогулкам. Гуляли по берегу моря, по Гурзуфскому парку и его живописным окрестностям. После обеда или опять гуляли, или слушали чтение Качаловым стихов. Он любил читать вслух Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Бальмонта, Блока, Максимилиана Волошина, и мы могли слушать его без конца. Иногда бывала музыка, когда приезжал из Севастополя гостить Мирон Якобсон и радовал своей игрой на рояле. Нередко пела под его акомпанимент Книппер-Чехова, обладавшая очень приятным голосом и отличной музыкальностью. Особенно ей удавались французские песенки XVIII века.

От времени до времени мне приходилось наезжать в Ялту, где был центр административной части нашего товарищества. В ту осень 1919 г. Ялта была переполнена народом, жившим напряженной жизнью лихорадочного ожидания, как развернется борьба с большевиками. Официальные сведения с фронта сменялись ложными слухами, создававшими нездоровую атмосферу преувеличен-

ного оптимизма или пессимизма. Приходилось встречать много Москвичей и Петербуржцев, которые так же, как и мы, волновались мыслями о том, что происходит дома? Но, конечно, не могло быть и речи об установлении какой либо связи с оставшимися за пределами фронта родными и близкими. Появилось известие, что наша группа была объявлена в Москве «предателями» за то, что мы остались на территории Добровольческой Армии с якобы заранее обдуманным намерением, не желая возвращаться в Москву. Конечно, это была ложь, но опровергнуть ее было невозможно. Как видно, возвращение Подгорного в Москву убедило власти, что и мы могли вернуться. Нас это мало волновало. Мы были уверены, что руководители театра понимали истину положения, в которое мы попали, и невозможность большому коллективу, да еще нагруженному тяжелыми корзинами с театральными костюмами, пробраться через фронт. Беспокоило лишь то, что театр оказался лишенным очень важной части своей труппы. Как заведывающий текущим репертуаром театра, я отлично знал, что, за исключением «Царя Федора Иоанновича», «На Дне» и «Синей Птицы», готовых к спектаклям пьес теперь в Москве не было: не хватало нужных актеров. В Художественном театре требовалось много времени для подготовки новой постановки, или даже для возобновления старой с вводом новых исполнителей, поэтому трудно было думать, чтобы репертуар мог быстро перестроиться. Не говорю уже о том, что весь тщательно подготовленный план реорганизации театра был теперь разрушен из-за того, что многие активные участники проведения в жизнь этого плана были не в Москве, а у нас в группе.

Условия, в которых мы находились, не давали возможности показать «Где Тонко, Там и Рвется» в декорации и костюмах эпохи, как это делалось в Москве, где вся обстановка была сделана Добужинским. Поэтому комедия Тургенева была сыграна на фоне сукон и в современных костюмах. Обилие цветов на сцене, яркое освещение, дававшее иллюзию солнца, легкие светлые летние платья у женщин и такие же светлые летние костюмы у мужчин были той скромной рамой, которая заменила пленительное оформление Добужинского. И, тем не менее, чувство стиля и эпохи было сохранено благодаря тонкой, изящной передаче Тургеневского диалога. Спектакль этот был прекрасно принят публикой Ялты и показал, каким ценным приобретением для нашей труппы была Тарасова.

Закончив короткие гастроли в Ялте, мы отправились в Одессу, где все уже было подготовлено Леонидовым для гастролей с обновленным репертуаром: «Дядя Ваня», «Вишневый Сад», «Где Тонко, Там и Рвется» в одном спектакле с двумя сценами из «Братьев Карамазовых» и Чеховскими миниатюрами и «Осенние Скрипки». Последняя пьеса была срепетирована в Гурзуфе. Мор-

ской переход в Одессу был очень бурным, и благодаря тому, что пароход был до такой степени переполнен народом, что многие спали на полу в кают-кампании, условия плаванья были далеко не из приятных.

В Одессе нас ждал прекрасный Городской театр, с просторной, глубокой сценой и с большим запасом декораций, из которых Гремиславскому удалось сделать хороший подбор для нужной обстановки. Однако, Одесса не оправдала ожиданий: настроение в городе было беспокойное, чувствовалась разруха, не хватало топлива, плохо обстояло с водой. Гастроли проходили с крупным художественным успехом, но не при переполненных сборах, к которым мы привыкли...

Доиграв положенное количество спектаклей, мы двинулись в Ростов через Новороссийск. В этом городе мы провели одну только ночь, но одной этой ночи было достаточно, чтобы получить ясное понятие о безотрадности надвигавшихся событий. Вокзал, откуда шел поезд в Ростов, был набит народом, метавшимся с места на место среди самой невероятной неразберихи, и только благодаря упорству и энергии Леонидова мы, после бессонной ночи вповалку на полу грязного вокзала, попали в поезд и благополучно добрались до Ростова. Здесь случился непредвиденный сюрприз, чуть не поставивший нас в очень тяжелое положение: город был во власти сыпного тифа, и арендованный нами театр Асмолова был взят под госпиталь. К счастью, в Ростове оказался театр миниатюр, принадлежавший брату артиста Художественного театра Бурджалова, который любезно уступил нам его на две недели до тех пор, пока не будет организован переезд в Екатеринодар, где наши спектакли должны были начаться позднее. Квартирный вопрос обстоял не менее остро, чем все остальное. Но магические слова «артисты Московского Художественного театра» помогли: среди Ростовских жителей нашлись люди, хорошо знавшие театр по Москве, и с их любезной помощью и отзывчивостью все были кое-как размещены.

В виду маленькой сцены театра миниатюр, спектакли наши были ограничены концертной программой, значительно обогащенной вступлением в нашу труппу М. Н. Германовой. Какими то судьбами, не помню уж теперь почему, Мария Николаевна оказалась тоже изолированной от Москвы и очутилась в Ростове. Нужно ли говорить, как и мы, и она обрадовались друг другу и возможности начать вместе работать. Наличие в труппе такой крупной актрисы, как Германова, открывало новые репертуарные возможности. Ее участие в Ростовской программе, за неимением времени для какой бы то ни было подготовки, ограничилось чтением отрывков из «Песнь Песней» Царя Соломона в прекрасном стихотворном переводе А. Эфроса и стихов Рабиндраната Тагора. Чте-

ние это было превосходно по своей благородной простоте и высокой поэтичности.

Несмотря на то, что настроение в Ростове было очень беспокойным, и что эпидемия сыпного тифа приняла угрожающие размеры, спектакли наши привлекали громадное количество публики. Жили мы в постоянном состоянии тревоги и с нетерпением ждали момента, когда можно будет уехать в Екатеринодар. Леонидов уже находился там, сговариваясь с дирекцией местного театра относительно всех деталей гастролей. Там же был и Гремиславский, подготовлявший обстановку. Наконец наступил желанный день отъезда в Екатеринодар. Когда мы в полном составе со всем своим личным и сценическим багажом приехали на вокзал, то выяснилось, что поезда отданы в исключительное пользование армии, и что вагонов для нас нет. Долго и настойчиво убеждал Берсенев коменданта вокзала, что нам необходимо уехать, пока не добился желанного результата. Когда, после тяжелой обстановки Ростова, где сыпной тиф обратился в настоящую катастрофу, мы очутились в Екатеринодаре, то все облегченно вздохнули. Тут все казалось лучше и спокойнее, и квартирные условия были вполне удовлетворительные. У городского антрепренора Бержэ была довольно сильная труппа с несколькими очень опытными актерами и разнообразным драматическим репертуаром. Наши спектакли должны были чередоваться с местными. При этих условиях можно было оставаться в Екатеринодаре неопределенное время, что нас вполне устраивало, потому что город этот был единственным большим центром на территории Добровольческой Армии, где мы могли продолжать свое дело. Городской театр был хорошо оборудован и имел помещение для репетиций, в чем мы сильно нуждались, подготовляя две новые постановки, которые можно было осуществить благодаря вступлению в труппу Гермaновой: «У Врат Царства» Кнута Гамсуна и «Братья Карамазовы». Для пьесы Гамсуна почти весь Московский состав был налицо, и работа над ее возобновлением не представляла затруднений. Что же касается «Братьев Карамазовых», то тут задача была гораздо более сложная. В Москве спектакль этот, как известно, продолжался два вечера и требовал большего количества актеров, чем было в нашей труппе. Из исполнителей главных ролей были только Германова — Грушенька и Качалов — Иван Карамазов. Таким образом, прежде всего надо было ограничиться теми сценами, которые составляли основной стержень спектакля и могли быть уложены в один вечер, а затем предстояло подготовить актеров. К счастью, в труппе было достаточно талантливых людей, индивидуальности которых отвечали необходимым строгим требованиям для осуществления возможности возобновления одной из самых выдающихся постановок Художествен-

ного театра. Кроме того, каждый из наших артистов видел эту постановку и хорошо ее помнил; образы романа Достоевского, вызванные к сценической жизни Немировичем-Данченко, стояли перед глазами, и роли были, так сказать, на слуху. Это сильно помогло Литовцевой и Массалитинову в их режиссерской работе, которую они провели с большим искусством, пользуясь советами и указаниями Качалова. Выбраны были следующие сцены: «За коньячком» (у старика Карамазова), «Обе Вместе» (Екатерина Ивановна и Грушенька), «В Мокром», «Последнее Свидание» (Иван и Смердяков), «Кошмар» (Иван и Чорт) и «Суд». Эти отрывки давали довольно полную и последовательную картину трагедии Димитрия Карамазова в связи с убийством его отца. Бакшеев, занимавший видное положение среди младшего поколения артистов нашего театра, еще в Москве готовился играть Димитрия и намечался заместителем создателя этой роли Леонидова. В нашей поездке он уже выдержал с честью испытание на эту роль, много раз сыграв сцену «В Мокром», которая входила в программу Спектакля-Концерта. Теперь он получил возможность сыграть целый спектакль. Его безудержный темперамент, волнующий драматизм, искренность чувства и прекрасная наружность — все это способствовало созданию захватывающего и в то же время трогательного образа. Остальные составили ансамбль очень высокого качества. Новый вариант сценического воспроизведения «Братьев Карамазовых» получил полное право считаться близким к Московскому оригиналу.

Обе новости нашего репертуара, так же как и все другие пьесы, имели громадный успех; публика буквально наводняла театр, и отзывы в газетах были восторженные.

Театр, в котором мы играли, был в то же время ареной очень важных политических переговоров между правительством генерала Деникина и Кубанской Радой. В нем происходили заседания Рады, решавшей вопрос признания правительства. Переговоры кончились положительно для правительства, и мы присутствовали в театре, когда вопрос этот был решен и постановление послано Деникину, ставка которого находилась на станции Тихорецкая. Однако эти политические перегруппировки не спасали общего положения, которое становилось со дня на день тревожнее и тревожнее. Ростов был эвакуирован. Для экономии угля электрическое освещение в Екатеринодаре стало выключаться с семи часов вечера всюду, за исключением правительственных учреждений и госпиталей. Однако, театральные представления были признаны такими существенными и нужными для подъема общественного настроения, что ограничения с освещением на помещение театра не распространялось, и мы могли продолжать играть. Сборы оставались

полными, и нельзя было не удивляться публике, терпеливо пробиравшейся по темным улицам, чтобы попасть в театр. Чувствовалось, что недалеко то время, когда Екатеринодар постигнет судьба Ростова, и что оставаться в этом городе слишком долго невозможно. Нужно было решать, что предпринять дальше? На общем собрании товарищества было выяснено, что территория Добровольческой Армии скоро будет ограничена Крымом, где мы не имели бы возможности вести дело долго. Поэтому, когда Леонидов предложил попытаться переселиться в Тифлис, в свободную тогда от большевиков Грузинскую республику, то мысль эта встретила всеобщее одобрение. Директором Государственного Тифлисского театра был режиссер Цуцунава, бывший когда то учеником школы Художественного театра, и можно было надеяться, что он не откажет нам в гостеприимстве. Обмен телеграммами установил, что Тифлис примет нас с радостью. Мы поспешили закончить гастроли, тепло расстались со всеми, кто сделал несколько месяцев нашего пребывания в Екатеринодаре приятными и помог нам продуктивно поработать, и отправились в Новороссийск, чтобы оттуда двинуться морским путем в Поти. Никаких свободных пассажирских вагонов не было, и пришлось ехать в теплушках, в которых стояли или мороз, или невыносимая жара от быстро нагревавшихся чугунных печек. Эти самые теплушки заменили нам квартиры в Новороссийске, где нечего было и мечтать о том, чтобы найти комнаты. Город был битком набит народом, и каждый угол был занят. Теплушки наши были поставлены на запасные железнодорожные пути, и нам пришлось прожить в этих товарных вагонах довольно долго. Предстояла нелегкая задача найти такой пароход, который принял бы нас и весь наш громоздкий багаж для доставки в Поти. И вот начались бесконечные мытарства. С утра, под рев ужасающего нордоста, сбивавшего с ног и слепившего глаза, Леонидов, Берсенев и я отправлялись в порт и проводили там целые дни, ходя по разным стоявшим в гавани пароходам и переговариваясь с капитанами этих судов, чтобы нас взяли. Пароходы были английские, французские и итальянские, и с кем бы из капитанов мы ни вступали в переговоры — везде был отказ после того, как выяснялось, что мы являемся труппой актеров из Москвы. На нас смотрели если не с подозрением, то очень недоверчиво. Наконец, посчастливилось найти какую то пароходную контору, в которой служащие оказались гораздо любезнее и сговорчивее, чем иностранные капитаны: они устроили нас на итальянский пароход, отправлявшийся в Константинополь через Поти. Отплытие было назначено через два дня. Доставлять багаж, включая множество громоздких корзин с костюмами, пришлось самим, вручную, потому что никаких способов транспорта с железнодорожных путей до

порта не было. Очутившись на большом, чистом пароходе после ужаснейших теплушек, мы были так счастливы, что даже не ощутили никаких неудобств путешествия палубными пассажирами и перенесли морской переход очень легко. Приготовляясь к высадке в Поти, мы хорошенько не знали, как развернутся события и сколько времени придется пробыть там до того, чтобы перебраться в Тифлис, а, главное, на какие средства мы это сделаем? Но все сложилось очень хорошо. Когда в Поти пароход стал у пристани, на нас сразу обратил внимание какой то офицер в грузинской форме. Это оказался начальник местной милиции, бывший Московский студент, сразу узнавший Книппер-Чехову, Германову, Качалова, Массалитинова и других любимых артистов студенчества Москвы. Восторгу его не было границ. Он немедленно приказал выгрузить наш багаж без всякого таможенного осмотра и, выяснив, что мы едем в Тифлис, сказал, что тотчас же даст телеграмму Цуцунаве о нашем приезде, а пока устроит всех нас по частным квартирам, сделав одновременно распоряжение, чтобы нам предоставили на один вечер местный кинематограф, где мы могли бы дать литературный вечер. Он ни минуты не сомневался в том, что как только население Поти узнает, какие артисты приехали к ним в город, все билеты будут раскуплены. В самый короткий срок мы были устроены по квартирам, хозяева которых оказали нам самый радушный прием. На следующий вечер состоялся наш спектакль-концерт при переполненном зале и бесконечных овациях. Наш грузинский покровитель предоставил нам заимообразно из имевшихся в его распоряжении казенных денег сумму, которой вместе с вырученным сбором было более чем достаточно для проезда в Тифлис и на первые расходы там до того, что наши дела придут в порядок. Вместе с тем он принес нам телеграмму от Цуцунавы, что нас ждут, и передал правительственное распоряжение о предоставлении нам отдельного вагона. Как это было далеко от недавних теплушек и палубных пассажиров! Впечатления набегали и сменялись так быстро, что трудно было в них хорошенько разобраться, а еще труднее теперь, после стольких лет, их точно припомнить. Но одно воспоминание осталось ярко в памяти: ощущение какой то блаженной тишины и покоя от сознания, что мы находимся на земле, где не было ни ужасов революции, ни гражданской войны...

В Тифлисе Цуцунава встретил нас на вокзале и передал самый горячий привет от правительства и радость по поводу нашего приезда.

Государственный театр, принадлежавший раньше русскому правительству, был великолепен, и своими техническими приспособлениями, хозяйством и внешним видом всего здания и зри-

тельного зала напоминал наши Императорские театры. Все было поставлено сериозно, солидно и радовало мое театральное сердце. Для административной работы Цуцунава отвел нам две комнаты своего кабинета, куда был отдельный ход от публики, и внутренние двери откуда выходили в сад. Гремиславскому были предоставлены декорационные мастерские со всеми материалами и в качестве помощника художник, состоявший на постоянной службе при театре. Они не замедлили приступить к приготовлению декораций для всего нашего репертуара, куда включены были еще две пьесы: «На всякого Мудреца Довольно Простоты» и «На Дне», в которых требовался ввод немногих новых исполнителей. Большинство актеров принадлежало к Московскому составу, и потому режиссура имела возможность подготовить спектакли в довольно короткий срок. Пока велись декорационные и монтировочные работы и шились костюмы, в обширном фойэ театра шли репетиции не только возобновляемых пьес, но и всего прежнего репертуара, для того, чтобы привести в порядок разные недочеты, неизбежно накопляющиеся при гастрольной обстановке. Теперь, когда имелась возможность осесть в Тифлисе надолго, надо было постараться поднять художественное качество спектаклей как можно выше, чтобы оправдать большие ожидания наших гостеприимных хозяев. Грузинское правительство предложило нам свой театр на весь остальной сезон с тем, чтобы мы делили его с их оперной труппой. Недельный репертуар должен был вырабатываться так, чтобы было удобно обеим организациям.

В Тифлисе мы имели возможность показать шесть пьес: «Вишневый Сад», «Дядя Ваня», «Братья Карамазовы», «На Всякого Мудреца Довольно Простоты», «На Дне» и «У Врат Царства». Кроме того в запасе еще было «Где Тонко, Там и Рвется» в одной программе с Чеховскими рассказами и инсценировками. Спектакли встретили горячий прием у грузинской публики, а о русских и говорить было нечего. Гастроли Москвичей стали центром общественного внимания, и на одном из многочисленных банкетов в честь нашей труппы глава правительства Ной Жордания выразил радость, что Грузия получила возможность принять у себя артистов лучшего театра России. В Тифлисе в это время жили многие, кто видел раньше в Москве те же пьесы, что мы играли теперь, и их теперешние впечатления были так же прекрасны, как и прежде.

Спектакли наши чередовались с оперными представлениями. Оперы обычного русского и обще-европейского репертуара шли на русском языке. Национальные же грузинские оперы исполнялись, конечно, по-грузински. Среди последних выделялась опера Палиашвили «Абессалом и Этери» — большая музыкальная драма на

историческую грузинскую тему. Музыка ее построена на народных мотивах Кавказа и является своего рода национальной гордостью. Режиссер постановки Цуцунава показал, что он не даром прошел через школу Художественного театра: его спектакль высоко поднимался над обычными режиссерскими шаблонами. Другим интересным образцом грузинской музыки была комическая опера Долидзе «Кэто и Катэ», веселые народные мотивы которой пользовались громадной популярностью и обладали прелестью наивного музыкального примитива. Руководителем оперной труппы был старый русский антрепренер Евлахов, а главным капельмейстером композитор Н. Н. Черепнин, являвшийся вместе с тем директором Тифлисской Консерватории, В той же Консерватории одним из профессоров оказался другой Петербургский композитор, Ф. А. Гартман, мой давнишний хороший знакомый. В городе нашлись и другие друзья-музыканты из России: пианисты Зелигер и Боровский, виолончелист Белоусов. Редактор-издатель Тифлисской русской газеты В. А. Ананов, бывший также и музыкальным критиком, устраивал у себя дома музыкальные вечера, на которых Боровский и Белоусов играли классические сонаты для виолончели и рояля. Кроме того, каждый в отдельности исполнял вещи своего личного репертуара.

Большой радостью для меня была встреча с Ф. А. Гартманом и его женою, с которыми меня связывала старая дружба еще в Петербурге. Мы не виделись давно, и было о чем вспомнить и поговорить. Талантливый композитор, ученик Аренского и Танеева, автор балета «Аленький Цветочек», шедшего на сцене Мариинского театра, Гартман начал писать еще мальчиком, и я был свидетелем его выступлений с собственными композициями, когда он был юным воспитанником Пажеского корпуса. Он очень увлекался кукольным театром и много писал для этого своеобразного рода искусства, культивировавшегося художником А. Ф. Гаушем, в доме которого на Английской набережной был устроен настоящий марионеточный театр. Жена Гартмана принимала участие, как певица, в этом театре, где давались кукольные оперы.

Тифлис произвел на меня громадное впечатление: улицы, здания, шумная толпа, смесь европейской одежды с туземными костюмами, громкие крики торговцев, ослики, развозившие молоко, окутанные дымкой горы, обилие цветов и деревьев, общая живописная характерность Востока — все это было чем то совсем иным, чем то, что мы привыкли видеть и наблюдать в больших городах западной цивилизации. Главное, что привлекало и радовало — это какая то необыкновенная непосредственность, сразу создававшая простоту и сердечность в отношениях с теми, с кем приходилось встречаться и иметь дело. В Тифлисе было хорошо

жить и работать. Чудесная теплая погода, благоухание цветов, красота и разнообразие южных деревьев придавали пребыванию здесь какой то праздничный оттенок. Окружавший театр сад был переполнен розами. Вечера были теплые, и после спектаклей мы нередко импровизировали ужин в той части сада, которая была отделена от публики. В свободное время мы отправлялись в загородные экскурсии, знакомясь с окрестностями Тифлиса, где совершенно забывалась близость большого города и ярко ощущалось величие природы Кавказа и колоритность быта его разнородного населения.

Большой интерес к нашим спектаклям побудил нас, не теряя времени, начать подготовлять следующую новинку репертуара — драму Гамсуна «У Жизни в Лапах». Трое исполнителей главных ролей — Книппер-Чехова, Качалов и Берсенев — находились в труппе, остальные роли распределить не представляло труда. Не хватало только одной очень существенной детали — музыки, которая имеет очень важное значение по ходу пьесы и для развития общего сценического настроения. Достать музыку Саца было невозможно, она не была издана и исполнялась в Москве по рукописному экземпляру. Поэтому надо было найти другого композитора, который мог бы достойным образом заменить Саца. Я указал на Гартмана и пригласил его на совещание, в котором приняли участие, кроме меня, Книппер-Чехова и Качалов. Оба они, люди музыкальные, прекрасно знавшие задачи всей пьесы и задачи ее музыки, подробно разъяснили Гартману, что от него требовалось. Прослушав все это, Гартман сыграл несколько импровизаций, давших идею будущей его музыки, и показал, что он сумеет хорошо справиться со своей задачей. Текст перевода, в котором шла пьеса, никогда не удовлетворял Художественный театр, и особенно был им недоволен Качалов. Поэтому, достав печатный его экземпляр, мы решили коренным образом его переработать. Дело это было возложено на Качалова, Литовцеву и меня, и мы начали свою работу, постаравшись сделать текст менее неуклюжим и более соответствующим характерным особенностям действующих лиц и манере, с которой они должны были разговаривать. Несмотря на то, что три главные роли находились в руках прежних исполнителей, пьеса репетировалась, как новая. Режиссирование велось Литовцевой и Массалитиновым. По мере того, как шли репетиции, Гартман работал над музыкой, и когда он проиграл нам впервые всю законченную композицию, то мы не могли не признать, что задачу свою он выполнил великолепно. Самым строгим и компетентным судьей в этом деле была Книппер-Чехова. Она должна была решить, насколько новая музыка отвечает настроению сильнейшей ее сцены

в третьем акте драмы — сцены, идущей на фоне мелодраматического вальса. У Саца этот «головокружительный вальс», как его называют в пьесе, был самым удачным номером во всей его музыке, и было нелегко создать нечто равноценное. Однако Ольга Леонардовна осталась не только в восторге от сочинения Гартмана, но даже признала, что его вальс едва ли не лучше Сацевского. Одной из важных перемен в нашей «реставрации» Московского спектакля было поручение роли музыканта Фредриксена Массалитинову. В Москве эту роль играл Вишневский, который не мог уловить в своем исполнении самой важной черты изображавшегося им образа: его Фредриксен был музыкант, когда-то знавший большой успех и постепенно опустившийся до положения жалкого дирижера ресторанного оркестра. А между тем, по задаче Немировича-Данченко, первого режиссера пьесы, надо было создать такой сценический образ, чтобы зритель почувствовал в Фредриксене великого дирижера, равного Никишу, которого пьянство и жизненные неудачи довели до его теперешнего положения. Массалитинов сумел схватить то, что никак не давалось Вишневскому, от чего значительность роли сразу поднялась, а вместе с тем поднялась и значимость и сериозность самой драмы. Большим украшением новой постановки была Тарасова в роли молодой фрекен Фанни Норман. Главным достоинством артистки, исполнявшей эту роль в Москве была ее подкупающая внешность; талантом Тарасовой она не обладала. Спектакль был обставлен специально написанными новыми декорациями, оркестр под управлением самого композитора звучал превосходно. Книппер-Чехова и Качалов, как и раньше в Москве, играли замечательно, зажигая остальных исполнителей творческой взволнованностью. Общие наши труды по этой постановке не пропали даром: успех был очень большой.

Пришло приглашение в Батум, которым мы охотно воспользовались, чтобы побывать в этом крупном Черноморском порту. Стояла весна в полном разгаре, все цвело и благоухало, море было залито ярким солнцем. Пальмы, апельсинные деревья, мимозы — столько непривычного для нас — северян — вызывало искреннее восхищение. Местный театр был небольшой, и мы ограничились постановкой «Дяди Вани» и «Братьев Карамазовых», не требовавших большой сцены. Спектакли прошли при полных сборах.

Среди многочисленных русских, очутившихся в Тифлисе благодаря революции, выделялась талантливая группа актеров, вышедшая из Петербургского театра миниатюр, который назывался «Би-Ба-Бо». Группа эта, главным вдохновителем которой был поэт Агнивцев, образовала театр типа «Летучей Мыши», получивший

название «Кривой Джимми». Спектакли состояли из цикла коротеньких пьес, большей частью сопровождавшихся музыкой, пародий, чтения стихов и литературных отрывков, танцев и пр. Это было так называемым «искусством малых форм», родившемся в Мюнхене и так удачно развитым в России Балиевым в его «Летучей Мыши».

Тифлис всегда интересовался театром и музыкой, и в столице Грузии, население которой состояло не только из грузин, но и из значительного количества армян и других народностей Кавказа, не говоря уж о русских, было достаточно места для театров всех этих национальностей. Кроме оперы, нашей труппы и «Кривого Джимми» играли местная русская труппа в театре «Тарто» (театрально-артистическое общество), грузинская труппа в грузинском клубе и армянская группа в армянском клубе. Грузинские и армянские спектакли бывали также в «Тарто». Концертный сезон тоже отличался большим разнообразием. Одним из крупных его событий являлись концерты Н. П. Кошиц, талант которой находился тогда в полном расцвете. Каждое ее выступление на эстраде было настоящим откровением, и что бы она ни пела, будь то произведения Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Шумана, Шуберта, Грига, или какая нибудь пустая вещь такого чисто «салонного» композитора, как Прозоровский, который прекрасно ей аккомпанировал, было вполне законченным, индивидуальным художественным созданием. Однажды она приняла участие в оперном спектакле, отмечавшем какое то событие, не помню уже какое. Программа была сборная, и Кошиц пела Дездемону в последнем акте «Отелло». Нельзя забыть глубину чувства ее пения и трогательность ее образа. Это было само совершенство!..

С наступлением лета правительственный театр закрылся на два месяца, и нам было предложено осенью возобновить спектакли. Вместе с тем правительство предоставило нам для летнего отдыха бывшую дачу покойного Великого Князя Николая Михайловича в Боржоме. Это был охотничий дом прежнего владельца, и в нем свободно могли разместиться все члены нашей группы. Я предпочел устроиться самостоятельно и снял неподалеку вместе с Леонидовым небольшую дачу, куда мы пригласили нашим гостем Н. Н. Ходотова, которого судьба тоже забросила в Грузию. Мы трое были заядлые Петербуржцы и проводили время в воспоминаниях о блестящей поре Петербургской театральной жизни. На моих глазах прошла вся артистическая карьера Ходотова в Александринском театре. Я помнил его выступление на выпускном экзаменационном спектакле Императорских драматических курсов, результатом чего было его приглашение на Императорскую сцену.

Помню целую вереницу успешно сыгранных им ролей самого разнообразного репертуара. Больше всего ему удавались роли характерно-драматические. Он всегда интересовался общественно-политическими событиями и слыл в театральных кругах «опасным либералом», за что Савина иронически прозвала его «социалистом Его Величества». Громадной его любовью были книги, и он собрал замечательную библиотеку по театру и литературе. Насколько мне известно, его ценное книжное собрание хранится теперь в центральной библиотеке бывших Императорских театров.

Боржом с его минеральным источником, ваннами и курзалом был прекрасно благоустроенным курортом. Он был расположен в лесу, раскинутом между величественными горами, и благодаря этому в самые жаркие дни там всегда было прохладно и воздух был душист и живителен. Лес с его громадными деревьями всевозможных пород, живописными ручьями и полянами, усеянными цветами, давал возможность делать прекрасные прогулки. По вечерам в курзале бывали спектакли и концерты. По инициативе Московского журналиста Я. Л. Львова, жившего в это время в Тифлисе и проводившего лето так же, как и мы, в Боржоме, Книппер-Чехова, Германова и Качалов устроили свои вечера. Вечер Книппер-Чеховой был посвящен чтению Чеховских рассказов, Германова сосредоточила свое выступление на произведениях Рабиндраната Тагора, Качалов читал сцены из «Юлия Цезаря», «Смерти Иоанна Грозного» и Пушкинскую «Сказку о Рыбаке и Рыбке», каждая строфа которой чередовалась с музыкальной ее иллюстрацией на рояле. Пианистом был сам автор музыки Н. Н. Черепнин. Каждый, кто слышал эстрадное чтение Качалова, поймет, насколько замечательно было это выступление, к сожалению, никогда больше не повторившееся. Его изумительный голос, необычайная простота и какая то особая мудрость, с которой он читал Пушкинские слова, так гармонично сочетались с музыкальной картиной Черепнина. Текст и музыка великолепно дополняли друг друга. Нужно ли говорить, что и Качалов, и Черепнин имели исключительный успех.

Выступления Германовой с чтением произведений Тагора были не случайны. Я уже говорил о том, что в Москве Немирович-Данченко работал с ней над пьесой Тагора «Король Темного Покоя» и что в его занятиях ему помогал индусский молодой ученый Сураварди. Последний очень сблизился с театром и особенно сдружился в общей работе с Германовой, которая стала большой поклонницей произведений Тагора. После того, как наша группа оказалась отрезанной от Москвы, а затем очутилась далеко за пределами досягаемости Художественного театра, постановка «Короля Темного Покоя» отошла в область благих пожеланий, и Сураварди

Москву покинул. Ему удалось отыскать след Германовой и находившихся с нею ее мужа и сына, и кончилось тем, что он присоединился к нам в Грузии. Мы охотно включили его в нашу семью, и он решил делить свою судьбу с нашей, пока ему не удастся возвратиться к себе на родину.

Как только начался осенний сезон, мы вернулись в Тифлис и возобновили свои спектакли, которые продолжали пользоваться прежним успехом. Следующей постановкой для дальнейшего репертуара были выбраны «Три Сестры», и режиссура занялась распределением ролей и подготовительной работой, предшествовавшей началу репетиций. Но наши мирные профессиональные занятия продолжались недолго. Политический горизонт стал темнеть; появились все признаки того, что самостоятельности Грузии грозит опасность и что она скоро будет захвачена большевиками. Надо было думать о нашем будущем. По всем имевшимся у нас сведениям о возвращении в Москву нам нельзя было и думать. Самым лучшим выходом представлялся отъезд заграницу в славянские земли. Но на это у нас не было ни средств, ни заграничных паспортов. Грузинское правительство предложило нам помочь следующим образом: выдать нам грузинские паспорта, обеспечивавшие свободный въезд заграницу, и авансировать такую сумму денег, которая дала бы возможность доехать до нужного нам места назначения и прожить до тех пор, пока мы не организуем дела и не начнем зарабатывать. Выданную нам ссуду следовало потом выплатить грузинской дипломатической миссии в Париже. Это нас вполне устраивало, и мы стали подготовляться к тому, чтобы в недалеком будущем, когда закончится серия объявленных гастролей, выехать в Константинополь, а оттуда в Болгарию. Там смело можно было рассчитывать на возможность играть: главным режиссером казенного театра в Софии был бывший актер Художественного театра И. Э. Дуван-Торцов, и в его труппе находилось несколько актеров, учившихся в нашей школе в Москве. Леонидов вступил в переписку с администрацией болгарского театра и в принципе договорился о нашем приезде. Кроме того, он побывал в Батуме и выяснил все условия морского путешествия в Константинополь. Труппа была предупреждена, что придется плыть без удобств, для того чтобы расходы по переезду были минимальные. Но всех до того увлекала перспектива отъезда за границу, что мысль об неудобствах не смущала. И, вдруг, весь этот план лопнул: в тот день, когда Берсенев явился в Министерство Иностранных Дел за паспортами и деньгами, Министр с большим смущением заявил ему, что в последнюю минуту Министерство Финансов отказало в кредите, и что обещанная сумма отпущена быть не может. Таким образом, помощь выразилась только в выдаче загра-

ничных грузинских паспортов. Когда Берсенев принес это печальное известие Леонидову и мне, то мы решили до следующего дня, когда было назначено общее собрание товарищества по делам отъезда, никому ничего не говорить. Надо было сперва нам — администрации немного собраться с мыслями и обдумать, что же делать? Но, как видно, судьбе было угодно, чтобы мы поехали за границу. Вечером все мы трое, в самом удрученном состоянии, отправились на концерт Боровского, чтобы хоть на время отвлечься от мрачных мыслей. В антракте Берсенев и Леонидов пошли покурить, а я остался в зале. В это время ко мне подошел журналист Львов и заявил, что ему необходимо срочно переговориить с нами троими по чрезвычайно важному делу, касающемуся нашей группы. Берсенев и Леонидов нашлись в курительной комнате, и Львов сообщил нам, что группа капиталистов с бывшим Московским кинематографическим деятелем и крупным коммерсантом Кузнецовым во главе, двое компаньонов которого находятся сейчас в Тифлисе (сам Кузнецов был где то в отъезде), открывают киностудию в Милане и желают подписать контракт с нашим товариществом для производства картин исключительно с нашими артистами. Сюжетом для первой картины намечена наша пьеса «У Жизни в Лапах». Дело настолько спешное, что представители этого предприятия хотели бы встретиться с нами сегодня же вечером за ужином и обсудить все детали. Мы попросили Львова немедленно дать знать лицам, уполномочившим его на переговоры, чтобы они пришли в ресторан гостиницы «Ориант» и ждали нас там. Тем временем мы разыскали Книппер-Чехову, Качалова, Москвина, Александрова и Массалитинова, как старших членов товарищества, и через некоторое время состоялась историческая для нашей группы встреча с двумя владельцами будущей кинематографической фирмы в Милане «Маяк». Предложение этих лиц было самое заманчивое: выдача крупного аванса в иностранной валюте (английские фунты, французские франки и турецкие лиры) с обязательством с нашей стороны к 1 января 1921 года быть в Милане готовыми для начала съемок. Если к тому времени их организация оказалась бы не в состоянии приступить к началу работ, то договор аннулируется и деньги, выданные нам авансом, остаются у нас. Разумеется, с нашей стороны не последовало никаких возражений, и мы договор немедленно подписали. Ужин прошел в самой веселой атмосфере и в планах будущего.

На следующий день состоялось общее собрание членов товарищества. Берсенев сделал подробный доклад о положении вещей, который был встречен с радостью.

Вскоре гастроли наши были закончены. Покинули мы Тифлис с самыми благодарными воспоминаниями и с печальным сознанием, что счастливые для Грузии дни самостоятельности и свободы подходили к концу. Выехали мы в Батум, чтобы оттуда плыть в Константинополь и начать новую театральную жизнь за пределами родной земли.

15.

Приехав в Батум, мы прямо с вокзала отправились на пароход «Прага», который в тот же день отходил в Константинополь. Погода стояла превосходная, и плаванье наше прошло весело и приятно. В Константинополе оставаться мы не собирались и хотели как можно скорее выехать в Болгарию, в Софию, где возможность играть была обеспечена. Надо только было получить выездную визу. Но процедура эта оказалась гораздо более сложной, чем мы думали. Выдача виз находилась в руках международных военно-морских властей, состоявших из французов, итальянцев и англичан, которые, в сущности, являлись в это время хозяевами Константинополя, причем главная роль в этом деле принадлежала англичанам. И вот со стороны последних началась задержка, — выдача виз откладывалась со дня на день. В результате, Константинополя фактически я так и не увидел, потому что целые дни уходили у меня и Берсенева на беготню по разным английским казенным учреждениям и канцеляриям, причем с утра до вечера шел проливной дождь. Хотелось только одного, как можно скорее уехать из этого города. Так как вопрос нашего отъезда все еще продолжал висеть в воздухе, а жизнь стоила очень дорого и расходы по содержанию товарищества были большие, то было решено дать один спектакль-концерт в помещении театра «Пти Шан», где можно было рассчитывать на крупный сбор, что облегчило бы наше материальное положение.

Среди английских офицеров, ведавших делами виз, был один англичанин, родившийся в Петербурге и прекрасно говоривший по-русски. Берсеневу пришла идея пригласить его к нам в театр и этим, так сказать, задобрить его и подтолкнуть в ускорении выдачи виз. Он приглашение это принял с удовольствием, и ему и его товарищам была предоставлена ложа. Публики на спектакль собралось много. А в антракте наши гости-англичане поднесли нам сюрприз: они подошли к Сураварди, находившемуся при входе в зрительный зал, и арестовали его, как Великобританского подданного, незаконно пользовавшегося грузинским паспортом. Конечно, формально они были совершенно правы, и Сураварди подлежал задержанию и допросу. Тут же было заявлено Берсеневу, который был свидетелем этого события, что всем остальным членам группы визы будут теперь выданы беспрепятственно и что их можно получить хоть завтра. Затем офицеры увезли Сураварди. На следующий день мы с Берсеневым отправились в английский штаб для

выяснения судьбы нашего индусского друга и узнали, что он будет находиться под арестом впредь до разбора его дела с паспортом. В свидании с ним нам было отказано, и мы даже не могли узнать, где он находится. Все наши паспорта, которые Берсенев имел при себе, были тут же визированы. До отъезда мы хотели повидать Сураварди, и несколько дней ушло на хождение по разным военным тюрьмам, пока, наконец, нам удалось найти место заключения злосчастного нашего сотоварища. Разрешения на свидание с ним мы так и не получили, но нам позволили оставить для него письмо и деньги. В письме мы извещали его, что вынуждены выехать в Болгарию и тем временем будем всячески хлопотать об его освобождении. Надежды на это были, потому что один из высших чинов штаба сказал, что хотя Сураварди подозревают в каких то политических связях с большевиками, но что если мы подадим петицию об его освобождении и выдадим письменное поручительство за его политическую благонадежность, то дело его будет рассмотрено в ускоренном порядке, и, по всей вероятности, ему разрешат продолжать поездку с нашей группой. Была составлена петиция, подписанная Книппер-Чеховой, Германовой и Качаловым, в которой от лица нашего товарищества указывалось, что Сураварди ни в каких политических делах в Москве участия не принимал и занимался только научной и театральной работой. Бумага эта была вручена английскому командованию, и мы выехали в Болгарию. Через некоторое время Сураварди присоединился к нам, но уже без грузинского паспорта, а как подданный Великобритании.

На вокзале в Софии нас встретила целая делегация актеров Народного театра с главным режиссером Дуван-Торцовым. Радушие было братское, многие говорили по-русски, а тех, кто русского языка не знал, понять было нетрудно благодаря сходству между русской и болгарской речью. Красивый город с памятниками и названиями улиц, напоминавшими о той роли, которую сыграла Россия в освобождении болгар от турок, производил очень приятное впечатление. Народный театр, находившийся в ведении Министерства Народного Просвещения, соединял в себе драматическую и оперную труппы. В драме художественное руководство принадлежало Дуван-Торцову, а в опере первым дирижером был Московский музыкант М. М. Златин: русское влияние было установлено прочно. Здание Народного театра и все его оборудование отвечало требованиям солидного театрального учреждения. Мы готовили в это время «Три Сестры», и нам предоставили все возможности, чтобы спокойно вести репетиции, сделать новые декорации и приготовить костюмы, куда входили офицерские артиллерийские формы. Для трех главных ролей — Вершинина, Маши и Ольги были

налицо Московские исполнители — Качалов, Книппер-Чехова и Германова. Остальные роли хорошо расходились по труппе, да кроме того многие актеры принимали раньше участие в Московской постановке. Правда, в Москве они играли не те роли, что теперь, но близкое знакомство с пьесой помогло им составить дружный ансамбль. Спектакль обещал выйти очень интересным. Не хватало только знаменитого Скобелевского марша, который обычно играется в конце пьесы за кулисами, когда говорится о том, что артиллерийская бригада уходит под звуки своего оркестра из города. Но мне удалось найти в одном из местных военных оркестров марш, близкий по настроению к Скобелевскому, и пробел был заполнен.

Премьера «Трех Сестер» имела громадный успех, и спектакль явился большим украшением нашего репертуара, разросшегося теперь до десяти пьес. Гастроли наши принимались, как событие в художественной жизни Софии, и их культурное значение было признано настолько важным, что Министр Народного Просвещения распорядился избавить нашу организацию от уплаты подоходного налога.

На одно из представлений «Вишневого Сада» приехал Царь Борис, и мне пришлось явиться к нему в ложу и приветствовать его от имени труппы. Он совершенно свободно говорил по-русски и обнаружил прекрасное знакомство с произведениями Чехова. Был он в ложе один, без всякой свиты, и держал себя крайне просто. Весь его скромный вид в смокинге совершенно не отвечал распространенному понятию о высочайших особах в мундирах, окруженных пышной свитой. По окончании нашей беседы, он вышел со мною из ложи и проводил меня до самого входа на сцену. Вспоминая о простоте и демократичности Царя, я не могу не отметить следующего забавного случая. Для того, чтобы дать возможность местному студенчеству посмотреть один из наших спектаклей по дешевым ценам, мы устроили специальное представление «На Всякого Мудреца Довольно Простоты» не в казенном Народном театре, а в другом — в Свободном театре. Царь, слушавший лекции в Университете и считавшийся студентом, пожелал быть на спектакле, и ему оставлено было место не в ложе, а в партере, среди остальной публики. Здание Свободного театра помещалось внутри небольшого сада, отделенного от улицы забором с калиткой. Чтобы попасть туда, надо было пройти через эту калитку, у которой находился старичек сторож. Каково же было удивление Леонидова и мое когда, подойдя к калитке незадолго до начала спектакля, мы увидели господина в черном пальто и котелке, о чем то объяснявшегося со сторожем, и когда мы узнали в этом господине Царя... Он явился в театр один, без адъютанта,

ничего не сказал сторожу, который по старости лет его не узнал и отказывался пропустить его без билета. Недоразумение, к которому сам Царь отнесся юмористически, было немедленно улажено.

Благодаря тому, что прежнее русское посольство все еще продолжало пользоваться признанием Болгарии и имело право выдавать паспорта русским гражданам, посланник Петряев обменял наши грузинские паспорта на русские, по которым мы могли переезжать из страны в страну. Это имело для нас очень большое значение, потому что без свободы передвижения мы не могли бы продолжать нашего дела. Грузинскими бумагами пользоваться больше было бы невозможно, так как Грузия, как самостоятельное государство, перестала существовать. В наши ближайшие планы входило поехать в Югославию, где можно было играть в двух больших городах — Белграде и Загребе...

Закончив гастроли с большим художественным и материальным успехом, мы отправились в Белград, с твердой уверенностью, что сербы проявят не меньше интереса к русскому театру, чем болгары. Опыт спектаклей в Софии показал, что духовная связь России со славянством очень крепка.

В Белграде в то время жило очень много русских. Король Александр, получивший воспитание в России, широко организовал помощь всем тем, кого большевистский переворот лишил родины, и в столице Югославии русские нашли не только приют и работу, но даже получили возможность воспитывать своих детей в русских учебных заведениях.

Большой Королевский театр перестраивался после разрушений войны, и нам пришлось играть во временном помещении, переделанном из манежа. Не было удобств хорошо оборудованной сцены, но мы приспособились к обстоятельствам и сумели обставить спектакли должным образом. Прием, нам оказанный, был полон радостного волнения и любви: русские смотрели на наши спектакли, как на праздник. Но не меньше восхищались искусством Московских актеров и сербы. По окончании представлений, они толпились за кулисами и горячо выражали свои чувства, подчеркивая, что считают себя нашими братьями. Сербская речь перемешивалась с русской, и мы без особого труда понимали друг друга.

На один из спектаклей приехал Король Александр, пригласил к себе в ложу представителей труппы и благодарил за испытанное удовольствие.

Пока мы играли в Белграде, Леонидов поехал в Загреб и подписал там договор на гастроли, которые должны были продолжаться, насколько мне помнится, не более недели. Город по количеству населения был значительно меньше Белграда, русских там было сравнительно немного, и трудно было рассчитывать на дли-

тельность успеха. Дальнейшие события показали, однако, совершенно иное. Еще находясь в Софии, мы слышали много хорошего про Загреб, и нам рассказывали, что город этот отличается необыкновенной любовью к театру и музыке. Столица Хорватии, до войны входившая в состав Австро-Венгерской Империи и называвшаяся тогда Аграм была, как видно, заражена влиянием Вены и ее театральностью. Леонидов вернулся из Загреба очень довольный и сказал, что нас там ждут с большой радостью. Вышло все так, как он предсказывал. После Белграда, сильно пострадавшего от войны и производившего довольно грустное впечатление, уже один вид Загреба с прекрасными домами и оживленными улицами, нарядными магазинами и множеством переполненных веселым народом кафе, радовал глаз. Сразу вспоминалась Вена и ее обаяние.

Королевский театр «Народно Казалище» находился в центре большой, красивой площади, и его здание походило на крупные театры европейских столиц, чем то напоминая Мариинский театр. Совсем близко от него были две гостиницы, где нам были приготовлены комнаты. Всего в нескольких шагах оттуда было обширное театральное кафе, в котором сходились, как в клубе, все так или иначе связанные с театральным делом люди. В «Народном Казалище» все оказалось на высоте: нарядный зрительный зал, сцена, закулисное пространство, помещения для репетиций, мастерские — говорили о том, что дело поставлено тут очень серьезно. В одном здании играли несколько трупп — драматическая, оперная и балетная, причем в массовых сценах иногда происходил обмен силами: артисты драмы принимали участие в операх, и певцы участвовали в драмах. Наемными статистами совершенно не пользовались, и благодаря этому ансамбль отличался редкой стройностью. Главным режиссером всего театра был заслуженный артист драмы Иво Раич, свободно владевший немецким, французским и итальянским языками и игравший на разных европейских сценах. Музыкальным директором был дирижер Милан Сакс — высоко образованный музыкант с большим опытом в оперном деле, а высшее руководство всеми делами принадлежало доктору литературы профессору Андричу, который назывался «генеральным интендантом» (звание, унаследованное от Австрии). Все эти люди, также как и артистический персонал, встретили нашу группу с распростертыми объятьями и сделали все от них зависевшее, чтобы гастроли наши прошли как можно успешнее.

Загреб был настолько театральным городом, что всякая уличная реклама в виде больших афиш и плакатов была ненужна. При входе в театр, у главного подъезда, на стене вывешивалось небольшое объявление репертуара на текущую неделю. В понедельник утром открывалась касса, и к вечеру того же дня билеты обычно оказывались распроданными на всю неделю. Успех наших спек-

таклей превзошел все ожидания, и хотя по договору мы должны были проиграть лишь ограниченное количество вечеров, но дирекция театра сразу же после того, как прошли пьесы Чехова, «На Дне», и «Братья Карамазовы», предложила нам остаться на несколько месяцев, при условии, что мы согласимся чередовать наши спектакли с местными. Мы с радостью приняли это предложение, решив остаться в Загребе до того момента, когда надо будет выезжать в Милан для выполнения кинематографического контракта.

Могу без всякого преувеличения сказать, что искусство Московских актеров совершенно покорило хорватов, и каждая пьеса нашего репертуара принималась с неподдельным восторгом и благодарностью. У нас завязались дружеские отношения с актерами, писателями, музыкантами, политическими и общественными деятелями. Лучший фотограф города снял большие портреты наших артистов, и они были выставлены в витрине на главной улице города. Заботливость и внимание чувствовались на каждом шагу. Все, кто мог, старались сделать для нас жизнь в Загребе такой, чтобы мы чувствовали себя дома. В театре в нашем распоряжении всегда были хорошие места в партере или в ложах режиссуры и интенданта, если нам хотелось посмотреть хорватские спектакли. У меня установилась такая дружба с театральной дирекцией, что мне был дан ключ от двери, которая вела из ложи интенданта на сцену, куда я мог приходить в любое время. Меня стали приглашать на репетиции, и я охотно этим приглашением пользовался, с особым интересом посещая оркестровые репетиции, руководившиеся Миланом Саксом. Таким путем я впервые познакомился с оперой Рихарда Штрауса «Кавалер Розы», которая никогда в России не шла. За границей мне тоже еще не удалось пока ее услышать. В Загребе подготовлялось ее возобновление в режиссуре Иво Раича, который следовал мизансценам оригинальной постановки Макса Рейнхардта в Дрездене. И певцы, и оркестранты, вдохновляемые горячим темпераментом режиссера и дирижера, работали с большим энтузиазмом, и я с наслаждением следил за тем, как замечательное произведение Штрауса получало яркое воплощение. Спектакль удался на славу, и я смотрел его много раз.

Оперный репертуар отличался разнообразием и состоял не только из таких неизменно везде и всюду исполняемых опер, как «Кармен», «Травиата», «Фауст», «Манон» и «Аида», но и из менее забитых вещей: «Борис Годунов», «Луиза» Шарпантье, «Януфа» Яначека, «Проданная Невеста» Сметана, не говоря уж о «Кавалере Роз». Иногда ставились хорошие оперетты в исполнении оперных певцов. С чисто Венской легкостью и изяществом они выступали в «Летучей Мыши» Иоганна Штрауса и в «Польской Крови» Недбала. В драме преобладали пьесы национальных авто-

ров Милана Беговича, Петро Петровича и Иво Войнича. Особой популярностью пользовалась «Дубровницкая Трагедия» последнего. Из иностранных пьес я видел превосходные постановки «Врача на Распутьи» Бернарда Шоу и «Меркадэ» Бальзака. Как в опере, так и в драме спектакли обставлялись очень тщательно и делали честь артистам и режиссерам.

Загреб город католический, и Рождество там празднуется по новому календарю. Случилось так, что в вечер нашего православного Сочельника у нас был спектакль. Совершенно неожиданно в одном из антрактов хорватские актеры собрались за кулисами и поздравили нас с наступлением Праздника пением православного Рождественского тропаря «Рождество Твое, Христе Боже наш». Нечего и говорить, как все мы были тронуты этим проявлением дружбы и любви.

Гастроли в Загребе были прерваны на короткое время выездами в близлежащие города Оссек и Люблянуˡ. Мне там быть не пришлось, потому что я остался в Загребе, чтобы написать для журнала «Казалище» — официального органа Загребского Королевского театра — исторический очерк Художественного театра.

Подходило время к тому, чтобы начинать думать об осуществлении кинематографического контракта в Милане, но мысли эти никого не радовали. Гастроли по славянским землям показали, что возможности продолжать деятельность за границей еще далеко не исчерпаны. И в Болгарии, и в Югославии успех был настолько прочный, что возобновить там контракты можно было когда угодно, особенно, если бы мы дополнили репертуар еще какими нибудь возобновлениями, что, так или иначе, входило в наши планы. А впереди были еще Прага, Вена, Берлин и многое другое. Жалко было прерывать театральную работу и переходить на новую деятельность в кинематографе — область, такую далекую от нашего искусства. Но, очевидно, судьбе угодно было устроить так, чтобы мы продолжали знакомить Европу с искусством Художественного театра: пришла телеграмма от наших кинематографических хозяев, что дело их ликвидировано и что мы свободны от всяких по отношению к ним обязательств... Немедленно было решено отправить в Вену Леонидова и меня для выяснения возможности устроить там гастроли. Иво Раич, узнав о наших планах, снабдил нас рекомендательным письмом к одному из главных артистов Венского Бург театра Раулю Аслану, который занимал большое положение в Венском театральном мире, и помощь которого могла быть очень существенной. Запасшись письмом Раича, мы приехали в Вену. Хотя внешний вид столицы Австрии мало изменился за прошедшие годы, однако, нельзя было не заметить известных перемен: исчезла беззаботная веселость улиц с нарядно одетой публикой, с красочными формами военных, с элегантными экипажами и авто-

мобилями. Всматриваясь в лица людей, трудно было не прочесть на них выражение горя, нужды, озабоченности, разочарования, усталости... Но, все-таки, какая то прелесть обаяния старой Вены осталась, и чувствовалось, что ее жизнерадостность еще не иссякла, несмотря на все лишения и невзгоды.

Первые наши с Леонидовым часы, проведенные в Вене, связаны были с некоторым смущением и даже страхом перед неизвестностью. Помню, как мы с ним стояли на площади перед Бург театром и размышляли о том, что нас ждет? Как-никак, а Вена была первым большим европейским городом, избалованным высокой театральной культурой, перед которым пришлось бы выступать со спектаклями на русском языке, перед публикой, совершенно русского языка не понимавшей. В славянских землях аудитория была иная, русская речь звучала там почти как родная, и понимать ее братьям-славянам было не слишком трудно. Правда Художественный театр приезжал в 1906 году в Вену и имел там большой успех. Но то был весь театр целиком, с Немировичем-Данченко и Станиславским во главе, со всеми декорациями и аксессуарами, привезенными из Москвы. У нас же была лишь часть труппы, с нами не было знаменитых руководителей театра и блестящей Московской обстановки. Никакого контракта мы не имели и никто нас сюда не приглашал. Стало быть, надо было налаживать все с самого начала. Но страх наш прошел очень быстро, оба мы слишком верили в высокое качество наших спектаклей, а неизменно сопровождавший нас до сих пор успех окрылял надеждами и вселял оптимизм.

Первой задачей было повидать Аслана, что было не так легко, потому что адреса его у нас не было, а проникнуть за кулисы Бург театра с его строгими порядками большого казенного учрежреждения было далеко не просто. В конце концов мы добились нужного разрешения и встретились с Раулем Асланом, у которого было почитателей и поклонниц не меньше, чем у Шаляпина и Собинова. Целая толпа этих людей вместе с нами ждала момента, когда ее кумир появится в передней артистического подъезда Бург театра. Аслан оказался очень милым и любезным человеком и, как только ознакомился с содержанием письма Раича, сказал, что сделает все от него зависящее, чтобы помочь нам. Он направил нас к директору того самого Бюргер театра, где в 1906 году выступал Художественный театр, и сказал, что если с этим лицом договориться не удастся, то он отрекомендует нас директору Венского Штадт театра Иосифу Ярно. В Бюргер театре мы встретили очень любезный прием; воспоминания о гастролях Художественного театра пятнадцать лет тому назад были еще живы. Но, к сожалению, театр этот был занят до конца сезона опереттой и арендовать его было невозможно. В Штадт театре дела обстояли лучше: Ярно,

известный режиссер и актер, имел в своем распоряжении большой Штадт театр и маленький Иозефштадт театр. В первом выступал он сам со своей труппой в сериозном драматическом репертуаре, во втором шли легкие комедии и фарсы с гастролерами. Ознакомившись с нашим предложением, поддержанным рекомендацией Аслана, он очень заинтересовался и согласился предоставить нам Штадт театр. Об условиях он и Леонидов быстро договорились, и самый трудный, как всегда, вопрос с декорациями был улажен к полному нашему удовлетворению.

До начала Венских гастролей оставался довольно продолжительный срок, который надо было использовать для широкой информации печати о предстоящем приезде Москвичей. Кроме того, необходимо было заняться немецкими подробными либретто по актам каждой пьесы нашего репертуара для напечатания их в программах. Это дало бы возможность публике следить за ходом пьес, не понимая русского языка. Работа эта легла на меня, и чтобы ее выполнить, я остался в Вене, а Леонидов поехал обратно в Загреб. Русский текст либретто был у меня уже готов, и теперь надо было перевести его на немецкий язык, что я сделал с помощью «драматурга» театров Ярно. В каждом немецком и австрийском театре имеется должность литературного консультанта. Он называется «драматургом», прочитывает все новые пьесы, присылаемые в театр, заведует составлением программ и поддерживает связь с прессой. Я не знал в Вене решительно никого из мира печати. Но Венские редакции оказались гораздо доступнее, чем я думал. Когда я начал свой систематической обход наиболее значительных газет и журналов, писавших о театрах, объясняя, что я являюсь представителем Московского Художественного театра и хотел бы переговорить с редактором о предстоящих гастролях артистов этого театра, то всюду меня принимали любезно и охотно соглашались печатать информацию, которую я предложил им доставлять. Вместе с данным Ярно мне в помощь служившим у него «драматургом» я заготовил ряд коротких статей и заметок об истории нашей поездки, о репертуаре, составе труппы, биографических данных наиболее важных актеров и стал рассылать это по редакциям. Мне удалось получить интервью с главным драматическим критиком самой крупной Венской газеты «Нейэ Фрейэ Прессэ» и с фельетонистом другой большой газеты «Нейэс Винер Журнал». Оба они высказали одну и ту же мысль, что приезд артистов Московского Художественного театра приобретает сейчас исключительный интерес: он даст возможность убедиться, как группа русских актеров сумела сохранить жизнь своего искусства, несмотря на то, что лишилась родины, всех тех условий, где их искусство процветало, и вынуждена разъезжать из страны в страну и выступать перед публикой, ее языка не понимающей. Разу-

меется, обоих журналистов интересовало, как сложилась судьба самого Художественного театра, волей истории разъединенного с основной частью своей труппы. На этот вопрос я, конечно, мог отвечать только догадками.

В общем подготовка прессы наладилась очень хорошо, и в сравнительно короткий срок Венская печать заговорила о предстоящем приезде Москвичей. Работа моя занимала у меня все утренние и дневные часы, а вечерами я отдыхал, посещая прекрасные Венские театры. Особенно часто ходил я в Государственную Оперу. С дирекцией театров, принадлежавших правительству, я установил личное знакомство. Явившись к интенданту д-ру Феттеру, я представился ему, объяснил, что раньше заведывал постановками казенных тетаров Петербурга, а теперь являюсь представителем Московского Художественного театра. Он отнесся ко мне, как к товарищу по профессии, стал меня называть «коллегой» и отдал распоряжение предоставлять мне одно из казенных мест на любое представление в обоих управляемых им театрах. Он был полон той подкупающей простоты, которая так располагает к себе, и в нем не было никакой важности, нередко свойственной людям, занимающим ответственное положение государственного чиновника. Порядок управления казенными театрами Австрии, с которым он бегло ознакомил меня, напомнил хорошо знакомую мне структуру бывших наших Императорских театров с их высокой художественной квалификацией и большой административной организованностью.

Когда я в первый раз попал в директорскую ложу великолепной Государственной Оперы на спектакль «Золото Рейна», то мне показалось, что я вернулся в Мариинский театр. Такая же большая, удобная ложа возле самой сцены с дверью в боковой стене, ведущей на сцену, такая же красивая аванложа с диванами и креслами. Прекрасные певцы и первоклассный оркестр, многие члены которого были профессорами Консерватории, отличная постановка — все это было на высоте. Опера шла без всяких купюр и без антракта, так, как это делалось в Байрейте.

В Бург театре в это время готовилась новая пьеса Мольнара «Лебедь», и Аслан пригласил меня на генеральную репетицию. Каждая новая вещь такого известного драматурга, как Мольнар, была своего рода событием, и потому эта генеральная репетиция собрала избранную публику, состоявшую главным образом из представителей литературного и артистического мира. Атмосфера была такая же, какую я помню на генеральных репетициях Петербурга и Москвы: большая требовательность в оценке пьесы и исполнения, и оживленные споры в антрактах. Аслан указал мне на многих лиц с большими и известными именами и кое с кем познакомил, между прочим с Артуром Шнитцлером и с Тадеушом

Риттнером. Последний был автором успешной пьесы «Мимоходом», шедшей в Бург театре с Асланом в главной роли. «Лебедь» была пьеса сентиментального характера, герой которой, молодой учитель, приглашен в наставники к юному принцу одного из небольших германских владетельных княжеств. Учитель влюбляется в сестру своего воспитанника, а принцесса влюбляется в учителя. Возможность развития какого либо романа, конечно, во-время приостанавливается царственными родственниками принцессы, и все кончается так, как полагается в подобных пьесах: принцесса принуждена повиноваться воле вековых традиций и рассудка, а учитель должен примириться с реальной необходимостью и уехать. Однако, этот тривиальный пустяк был написан с таким знанием сцены, с таким блестящим, чисто Мольнаровским диалогом и разыгрывался так превосходно, что я получил громадное удовольствие. Среди участвующих было несколько знаменитых представителей старой Венской школы, имена которых вошли в историю славного Бург театра. Большие портреты многих из них, также как и их предшественников, украшали стены портретной галлереи грандиозного фойэ этой «драматической академии» Вены.

В драме «Мимоходом» у Аслана была очень выигрышная роль, и он просил меня не пропустить этого спектакля. При первой же возможности я пошел посмотреть пьесу Риттнера. В ней весь центр внимания был сосредоточен на молодом, красивом, избалованном жизнью богатом австрийском аристократе, единственной целью пустого существования которого является успех у женщин. Какой ценой достигается этот успех — не имеет для него никакого значения, и он не останавливается ни перед чем. На этом современном варианте темы Дон Жуана автор построил эффектную мелодраму с очень благодарным для талантливого актера сценическим материалом, которым Аслан отлично воспользовался. Спектакль смотрелся с неослабевающим интересом, и мне захотелось перевести пьесу на русский язык. Воспользовавшись тем, что Аслан познакомил меня с автором, я отправился к нему, и он охотно предоставил мне права перевода с рукописи. Пьеса издана не была. Я объяснил Риттнеру, что пока еще не имею ни малейшего представления о том, когда мне удастся вернуться в Россию, но что если, рано или поздно, это осуществится, то я постараюсь устроить постановку его пьесы на одной из Петербургских или Московских сцен.

Между тем труппа наша закончила гастроли в Загребе и приехала в Вену. Я очень сожалел, что не присутствовал на последнем спектакле. Мои сотоварищи рассказали мне, что их прощанье с Загребом обратилось в грандиозную манифестацию: Москвичей забросали цветами, и хорватская публика и артисты настойчиво просили наших артистов при первой же возможности вернуться.

Спектакли в Вене открылись «Вишневым Садом». Полный зал и шумные овации положили начало тому, что каждая дальнейшая пьеса репертуара проходила с прочным успехом. Критики в своей оценке единодушно сошлись на том, что русские актеры умеют достигать таких вершин перевоплощения искусства в жизнь, какие редко бывают доступны артистам других национальностей. Как видно, незнание русского языка никому не мешало и не служило препятствием к высокой оценке спектаклей.

В разгар всех этих событий я совершенно неожиданно получил письмо из Финляндии от одного родственника. Он прочел в заграничных газетах, что наша труппа находится в Вене, и сообщил мне, что мои ближайшие родные живы и попрежнему находятся в Петербурге. Кроме того, он разъяснил мне, что с тех пор, как между Россией и некоторыми иностранными государствами начали восстанавливаться почтовые сношения, можно писать домой. Нужно ли говорить, как эта весть всех нас обрадовала. Мы немедленно же написали своим близким, пока ограничившись сообщением, что мы живы и здоровы. Вдаваться в подробности нашей деятельности и житья-бытья представлялось неблагоразумным, дабы не навлечь неприятностей на тех, кому письма были адресованы.

16.

Пока шли спектакли в Вене, Леонидов и я отправились в Прагу для выяснения тамошних возможностей и перспектив. В Праге в это время Товарищем Министра Народного Просвещения был большой друг России и поклонник Художественного театра Ярослав Квапиль. Известный у себя в стране режиссер, он стоял во главе Пражского Национального театра, когда Художественный театр впервые посетил столицу Чехии в 1906 году. С тех пор он стал горячим и убежденным проповедником идей Немировича-Данченко и Станиславского в искусстве, и потому, когда мы явились к нему с нашими планами, то нас встретил прекрасный прием. Квапиль сказал, что сделает все от него зависящее, чтобы Чехо-Словацкое правительство предоставило нам бесплатно Национальный театр. Вместе с ним мы поехали к главному театральному директору, имели с ним продолжительную беседу, и он обещал немедленно заняться нашим вопросом и дать ответ через день-два. Однако, оказалось, что осуществить план Квапиля предоставить нам «Народно Дивадло» — самый главный национальный театр — было невозможно без нарушения собственной программы этого театра. Тогда Квапиль нашел другой выход: он взялся выхлопотать в самом срочном порядке у своего Министра субсидию, которая окупила бы нашу аренду другого театра — Муниципального, называвшегося «Виноградско Дивадло». Переговоры с директором этого театра выяснили, что арендовать его возможно, а через несколько дней Квапиль получил согласие Министра Народного Просвещения на выдачу нам субсидии, и Леонидов подписал контракт. Вернулись мы в Вену очень довольные достигнутыми результатами.

Гастроли в Вене закончились удачно во всех отношениях, и наша группа имела полное право гордиться тем, что ее стараньями русское драматическое искусство было признано более живым и одухотворенным, чем искусство Запада. Успех Художественного театра 1906 года не только не поколебался, но еще вырос. Прощаясь с нами, Ярно сказал, что будет рад принять нас у себя снова, как только представится для этого возможность.

Приехав в Прагу рано утром, мы мечтали только об одном — как можно скорее разместиться по гостиницам и отдохнуть после утомительной ночи в поезде. Но не тут то было: Квапиль приготовил большую встречу на вокзале с речами и цветами. А затем труппу рассадили по экипажам и повезли по улицам показывать город. В каждом экипаже находился представитель коми-

тета по встрече и давал соответственные разъяснения. Большинство говорило по-русски, или объяснялось на чешском языке, смешанном с русскими словами. Уклониться от этих разъездов было невозможно и приходилось только улыбаться и благодарить. Наконец, нас водворили в двух гостиницах совсем близко от Виноградского театра, и мы смогли отдохнуть.

Квапиль прикомандировал нам в помощь в качестве переводчика и посредника по всевозможным вопросам своего секретаря Петра Кшичку. Литератор и поэт, получивший образование в Сорбонне, этот милейший, услужливый человек прекрасно говорил по-русски и был переводчиком многих произведений нашей классической литературы на чешский язык. Благодаря ему было устранено не мало технических трудностей, неизбежно возникавших на каждом новом месте при подготовке декораций, обстановки, монтировочных репетиций и разных других деталей, предшествовавших открытию.

Прага представляла в то время крупный центр, вокруг которого сосредоточивалось много выдающихся ученых, профессоров и других видных представителей русской интеллигенции, которых революция изгнала из России. Там был русский Университет, Гимназия, издавались русские книги, работал Русский Исторический Архив и разные общественные учреждения. Чехи всегда интересовались Россией, а теперь, войдя в тесный контакт с русскими, еще более углубили свой интерес к ней. Вполне понятно, что спектакли Москвичей были приняты как важное культурное событие, и Виноградский театр был переполнен чешской и русской публикой, шли ли пьесы Чехова, игрались ли «Братья Карамазовы», «На Дне», или что нибудь другое. Все привлекало и волновало, но, так же как и в Москве, особенной любовью пользовался «Вишневый Сад» и «Три Сестры».

Очень трогательной была встреча с Евгением Чириковым, который был связан с Художественным театром постановкой в 1905 г. своей пьесы «Иван Мироныч». Он пришел на спектакль «Трех Сестер» и говорил, что ему представилось, будто бы он снова в Москве, 18 лет тому назад, когда он впервые попал в Художественный театр. Как и тогда, теперь снова Чеховские образы предстали перед ним, как живые. Не мало других интересных встреч было с различными писателями, артистами, профессорами. Из известных чешских авторов припоминаю драматурга Кареля Чапека, чья пьеса, посвященная вопросу овладения человечества роботами, обошла сцены многих стран и в России шла в переводе А. Н. Толстого под названием «Бунт Машин». Чапека очень интересовала постановка театрального дела в России, наша литература, искусство.

Подобно тому, как это было в 1906 году, когда Художествен-

ный театр впервые посетил Прагу, так и теперь город этот проявил по отношению Москвичей много любви. Чувство это прекрасно выразилось на банкете во дворце Президента Республики Масарика. Было произнесено много речей, в которых подчеркивалась духовная близость чешского и русского народов и выражалась благодарность артистам за их высокое искусство жизненной правды и простоты.

После образования Чехо-Словакии прежние хозяева страны — австро-германское население — обратились в национальное меньшинство, и отношения между ним и чехами и словаками были крайне обостренные. Австро-германское общество Праги бойкотировало чешские театры, особенно после того, как старинный немецкий театр перешел в распоряжение нового правительства. Говорившая по-немецки публика посещала только свой новый театр. Но для наших спектаклей было сделано исключение, и в зале Виноградского театра можно было встретить не мало австрийцев и немцев. Администрация немецкого театра даже сделала Леонидову предложение объявить ряд гастролей в их театре. Однако, по политическим соображениям, осуществить это было немыслимо.

Пребывание в Праге затянулось дольше, чем мы предполагали, и это дало нам возможность ознакомиться с ее историческими и художественными ценностями. Замки, дворцы, соборы, церкви, знаменитый готический мост с башнями и статуями, узкие и извилистые улицы старого города с причудливыми названиями, вроде «Улица Алхимиков», уходили вглубь XII-XIV веков. Театры тоже имели свою историю, особенно старинный немецкий театр, называвшийся теперь «Ставовско Дивадло». Существовал он с 1783 года и был неразрывно связан с первой постановкой «Дон Жуана», когда Моцарт сам дирижировал своей оперой. Зрительный зал чудесной архитектуры старых итальянских театров сохранил в полной неприкосновенности прелесть давно ушедших времен. Другой театр, значительно более поздней постройки, тоже имел свою историю. «Народно Дивадло» был выстроен исключительно на пожертвования чешского народа, причем в них принимали участие не только богатые люди, но и те, которые имели самые ограниченные средства. Австрийское правительство не хотело поощрять чешского театра. Теперь это был главный казенный театр, где давались оперные и балетные представления. Я видел там прекрасную постановку «Проданной Невесты» — этой чисто национальной оперы Сметана, которой чехи гордятся, как мы гордимся операми Глинки. Драматическая труппа играла в Виноградском театре. В ее составе было не мало хороших актеров, и репертуар отличался разнообразием национального и международного характера.

В немецком театре я слышал «Саломею» Штрауса, которой

дирижировал выдающийся музыкант Землинский. Исполнение и постановка были очень хороши. Театр был выстроен недавно и отвечал всем современным требованиям. На его фасаде красовалась мраморная доска с надписью, гласившей на немецком языке, что театр этот выстроен волей и средствами немецкого населения Праги.

«Золотая Прага», как ее называют чехи, дала нам много ярких впечатлений, и мы покинули ее с большой любовью к братской стране.

Закончив сезон в Праге, мы отправились в Берлин, где предполагали задержаться надолго и где Леонидовым были заблаговременно сделаны все нужные приготовления. Если в Праге сосредоточилось много русских, то все это было незначительно сравнительно с той волной эмиграции, которая хлынула в Берлин после большевистского переворота. Переселились сюда главным образом Москвичи и Петербуржцы, многие из них сохранившие большие средства. Тут нас ждали с нетерпением и волнением. В местной русской газете «Руль», принадлежавшей Гессену и Набокову — хозяевам Петербургской газеты «Речь» — много писалось о нашей группе, и русская колония имела возможность быть в курсе всех наших странствий и дальнейших планов. Русский книжный магазин издательской фирмы Ладыжникова стал конторой нашего товарищества и чем то вроде клуба, куда приходила наша почта и где узнавались все интересовавшие нас новости. Леонидов снял хороший «Театр ан дэр Кёнигретцер Штрассе» антрепризы Мейнхардта и Бернауэра. Последний в дела не вмешивался, и всем распоряжался Мейнхардт. В театре шла его инсценировка фантастических рассказов Т. А. Гофмана «Необыкновенные Приключения Капельмейстера Крейслера». Пьеса эта имела большой успех благодаря очень искусно задуманной постановке, построенной на разных световых эффектах и технических трюках, создававших реальную иллюзию фантастичности романтических вымыслов Гофмана. Ко времени нашего приезда представления пьесы заканчивались, постановка перевозилась в Америку, и театр переходил в наше распоряжение. Мейнхардт был человеком взбалмошным и вести с ним переговоры об изготовлении наших декораций было нелегко. Однако, Леонидов искусно обходил трудности, возникавшие из-за расходов, неизбежно связанных с монтировкой пьес и в значительной степени ложившихся на владельца театра. Все шло благополучно, пока не появился на горизонте заведывающий финансовой частью антрепризы Мейнхардт — Бернауэр. Этого тупого, упрямого, жадного и грубого пруссака ничто, кроме денег, не интересовало, и ему было совершенно безразлично, будут ли наши спектакли обставлены художественно, или нет. С ним у Леонидова происходили настоящие бои, и иногда на выручку приходилось

являться мне для разряжения чересчур горячей атмосферы. К счастью, во всех декорационных недоразумениях у нас нашелся союзник — инспектор сцены, который много помог Гремиславскому, предоставляя ему рабочих и материалы, нужные для выполнения постановочных работ. Этот милый человек обладал маленькой слабостью, свойственной многим немцам: он обожал чинопочитание и бывал искренно счастлив, когда его называли не «господин инспектор сцены», а «господин обер-инспектор сцены». Делая такую преднамеренную ошибку, мы часто достигали многого.

Я всегда любил Берлин. С ним у меня связаны были сентиментальные чувства молодости, когда я впервые попал за границу. Многие считают этот город некрасивым, казарменным, холодным и неприятным, но я никогда не мог с этим согласиться. Конечно, не мало зданий Берлина безобразны. Но я старался их не замечать. Мне нравились безукоризненно чистые улицы, обилие деревьев, газонов и цветников. Особенно благоустроена была западная часть города с близлежащими Шарлоттенбургом, Вильменсдорфом, Шёнебергом, Халлензээ. Трудно было сказать, где кончался город и где начинались загородные места. Весной и летом все предсавляло какой то сплошной парк, и городские дома чередовались с полями и лесами, с большими виллами или домиками с цветными крышами и ставнями. В Берлине я всегда чувствовал себя уютно, ощущал какой то внутренний покой разумно налаженной жизни, нисколько не нарушавшейся кипучей деятельностью большого города. В многочисленных театрах всегда можно было увидеть что нибудь значительное и интересное, а обилие и разнообразие концертов удовлетворяли самые изысканные вкусы любителя сериозной музыки.

Первое, что бросалось в глаза после войны 1914-1918 гг. было исчезновение военных на улицах. Изредка только можно было встретить офицера или солдата в малозаметной форме скромных военных сил Германской Республики. И все меньше и меньше попадалось людей с закрученными вверх усами, на подобие усов Вильгельма Второго. Пресловутые эти усы, своего рода символ прежней гордой заносчивосоти Германской Империи, отходили в область предания. И еще поражала печальная и совершенно незнакомая раньше картина появления нищих, среди которых попадались калеки-солдаты старой армии.

Нам пришлось пережить дни больших забастовок, когда казалось, что вот-вот вспыхнет коммунизм. Прекратилось движение трамваев и автобусов, не горело электричество, стоял под угрозой водопровод. Но городские власти призвали на помощь добровольцев и мобилизовали интеллигенцию, которая быстро сумела заменить бастующих рабочих. Беспорядки были парализованы, и довольно скоро благоразумные элементы взяли верх над теми, ко-

торые надеялись путем разрухи довести страну до большевистского переворота. Жизнь вошла в норму и во всяком случае не нарушалась никакими внешними проявлениями.

Гастроли открылись «Вишневым Садом», и каждый акт заканчивался овациями. После спектакля состоялся многолюдный банкет с приветственными речами. Все дальнейшие спектакли шли с неизменным успехом, и театр наполняла не только русская, но и немецкая публика. Так же, как и в Вене, критика восхищалась «сценической жизнью» актеров, находя ее настолько выразительной, волнующей и правдивой, что незнание русского языка совершенно забывалось. Как и всюду, больше всего нравились и трогали пьесы Чехова.

Если б я только мог иметь сейчас перед собой бесчисленные рецензии наших спектаклей на разных языках, чтобы подтвердить правдивость моих слов о том, как восхищалась иностранная критика искусством Московских актеров! Путем цитат из этих рецензий я имел бы тогда возможность доказать, что имею полное право постоянно говорить об успехах, рискуя впасть в надоедливые повторения. Но читателям этих строк придется принимать мои заявления на веру, потому что тщательно собранные мною печатные отзывы находятся вне пределов досягаемости: наклеенные в хронологическом порядке в альбомы, они были переданы мною в Музей Художественного театра, когда группа наша в 1922 году вновь слилась с театром.

Прогастролировав в трех славянских землях и в Вене и создав себе прекрасную репутацию в Берлине, наши артисты могли с удовлетворением признать, что ни оторванность от родной почвы, ни условия кочевой жизни не привели их к компромиссам. Везде и всюду они оставались верны заветам Художественного театра: фанатично любить искусство, верить в его важность, неустанно работать, не увлекаться успехами, быть всегда строгим и к себе и своей игрой приводить публику в состояние такого волнения, которое делает души более чуткими, более сильными и более истинно-человечными.

В разгар Берлинского сезона к Леонидову явился русский журналист из Копенгагена В. И. Гросман, который сообщил ему, что Копенгагенский драматический Дагмар театр хочет пригласить на несколько гастролей нашу труппу, и что директор этого театра Розэ специально приехал в Берлин для переговоров. Леонидов и я встретились с Розэ и Гросманом и договорились, что в недалеком будущем труппа приедет в Копенгаген с пьесами Чехова и с «На Дне». Розэ превосходно говорил по-немецки, и беседа с ним произвела на нас самое приятное впечатление. В нем чувствовался прекрасно образованный и культурный человек, очень к себе располагавший. От Гросмана мы узнали, что Розэ имеет в Дании

большое имя, как видный театральный директор, режиссер и актер. Он хорошо понимал значение Художественного театра и считал, что для театрального искусства Дании очень важно ознакомиться с искусством русского театра.

У меня остались самые лучшие воспоминания о Скандинавских странах, и потому перспектива нашей поездки в Копенгаген очень меня радовала. Я ничуть не сомневался, что мои товарищи останутся довольны этим прекрасным городом.

Розэ и Гросман скоро уехали подготовляться к нашему приезду. Гросману предстояло перевести на датский язык либретто наших пьес и мой исторический очерк Художественного театра, который должен был быть издан в виде небольшой книжки.

Незадолго до отъезда в Копенгаген нам надо было сыграть «Вишневый Сад» и «Осенние Скрипки» в Цоппоте, морском курорте возле Данцига. Выступления эти были организованы русским театрально-музыкальным агентством Марии Бран по соглашению с Леонидовым. Чтобы попасть в Цоппот, надо было проехать из Берлина до Данцига через так называемый «польский коридор», т. е. имея польские транзитные визы. Наша антрепренерша, женщина весьма энергичная, была уверена, что получит эти визы, но польское консульство категорически в них отказало, несмотря на всю энергию и предприимчивость Бран. Наступил день отъезда, а виз все еще не было. Ничего другого не оставалось делать, как отправиться из Берлина в Свинемюндэ, а оттуда морем в Данциг. Все это было бы просто, если б в последнюю минуту не выяснилось, что пароходы из Свинемюндэ не ходят. Нам пришлось плыть на небольшом полуоткрытом катере в холод и бурю. Дело было в декабре. Труппа возмущалась, волновалась, но переход был не длинный, и все невзгоды были забыты после прихода в Данциг и быстрого переезда оттуда в Цоппот, где нас ждали отличные комнаты в первоклассной гостинице при курзале. Живописно расположенный на берегу моря, курзал был полон народу, игравшего в рулетку и баккара. Как в Монте-Карло, при казино был театр, довольно вместительный и хороший. Обе наши пьесы прошли прекрасно, и, по окончании второго спектакля, состоялся банкет с обычными в таких случаях речами и овациями артистам. Теперь перед нашей антрепризой стала трудная задача доставить нас обратно в Берлин. Труппа категорически отказалась еще раз плыть на катере в Свинемюндэ (пароходы все еще не ходили), и потому надо было во что бы то ни стало добиться транзитных польских виз. Так как времени до начала гастролей в Копенгагене было еще достаточно, то решено было самым настойчивым образом хлопотать у местного польского консула о визах, а труппа тем временем могла отдыхать в приятной обстановке хорошего курорта. Хлопоты о визах взял на себя Берсенев, немного говоривший по-польски. Он

стал осаждать польского консула, который отнесся к делу сочувственно и обещал по телеграфу добиться благоприятного ответа из Варшавы. Пока тянулись переговоры, Гремиславский и я должны были найти способ выехать немедленно, — нас ждали в Копенгагене срочные дела: ему надо было готовить декорации, а мне помогать при его сношениях с местной администрацией и позаботиться о программах с либретто и об информации прессы. Леонидов нашел выход. Он отправился на вокзал в Данциг и договорился со старшим кондуктором поезда Данциг — Берлин, что за «известное вознаграждение» нас благополучно перевезут через польский коридор без польской визы. Так мы и сделали; спокойно сели в поезд, а перед границей за нами явился кондуктор и отвел нас в уборную при багажном вагоне, где мы просидели запертыми, пока длилась процедура осмотра поезда польскими чиновниками и жандармами. Мы слышали, как люди проходили через наш вагон: кто то пробовал открыть дверь уборной, но, убедившись, что она заперта, прошел дальше. Наконец, томительное ожидание в уборной кончилось, поезд тронулся, кондуктор выпустил нас на свободу, мы вернулись в свой пассажирский вагон и благополучно доехали до Берлина.

Не теряя времени, на следующий же день мы выехали в Копенгаген. Часть пути между Германией и Данией проходит морем. Когда поезд доходит до немецкого города Штральзунд, то там вагоны расцепляются и ввозятся на палубу специально для этого приспособленных пароходов, которые доставляют их до датского города Никхебинг, откуда сообщение продолжается по железной дороге в тех же вагонах. Во время морского перехода, длившегося несколько часов, можно было оставаться в вагонах, а кто хотел — мог находиться на пароходе. Впечатление от этого путешествия было ново и интересно. Море местами было замерзшим, и иногда пароходу приходилось идти по узкому каналу, прорезанному ледоколом. Несмотря на конец декабря, было совершенно не холодно; на синем безоблачном небе сияло солнце, и лучи его блестели на воде и сверкали на льду. Картина была чудесная. К вечеру мы приехали в Копенгаген и, к нашему удивлению, были встречены на вокзале не только Гросманом, но целой группой репортеров и фотографов, как будто приезд Гремиславского и мой представлял собой какое то событие. Нас доставили в гостиницу, откуда повезли на обед, организованный в нашу честь администрацией Дагмар театра. Несколько журналистов меня интервьюировали. Все говорили по-немецки или по-английски, и мне легко было отвечать на задаваемые вопросы о Художественном театре, нашей организации, репертуаре, о том, при каких условиях и в каких странах проходила наша поездка и пр. Обед прошел очень оживленно и весело, и наши новые знакомые показали себя крайне любезными

и прекрасно образованными людьми, любящими искусство и интересующимися его прогрессом.

На другой день начались приготовления по постановочной части. Дирекция Дагмар театра отнеслась к нашим нуждам и пожеланиям с большим вниманием и предупредительностью, за исключением заведывавшей сценой — сварливой, хромоногой, старой графини (имени я не помню), которая встретила нас крайне сухо и на каждую нашу просьбу отвечала или «очень трудно», или «нет», или «невозможно». Так как вопросы, связанные с декорациями, освещением, бутафорией и прочими деталями обстановки надо было разрешать через нее, то мы с Гремиславским решили обходиться с нею очень осторожно, тактично и пустить в ход всю доступную нам дипломатию, включительно до того, чтобы восхищаться ее знанием театрального дела. В конце концов, мы достигли нужных результатов и «хромоногая ведьма», как мы ее прозвали, сдалась и не только исполнила все, что было нужно, но даже начала нам улыбаться.

Наступило Рождество, и вечер Сочельника мы провели, гуляя по улицам и наблюдая, как в окнах зажигались ёлки и с какой благостью датчане собирались встречать великий Праздник. Не было той назойливой и суетливой суматохи, с которой в Америке неразрывно связаны дни, предшествующие Рождеству. Улицы притихли, народ шел в церковь, и в этой тишине чувствовалась молитвенная сосредоточенность момента.

Занимаясь подготовкой Копенгагенских гастролей, мы с Гремиславским не без волнения поджидали известий из Цоппота, чем кончились хлопоты с визами? Но все устроилось благополучно, и труппа в Копенгаген не опоздала.

Открытие спектаклей было обставлено очень торжественно: над зданием Дагмар театра был поднят трехцветный русский флаг и зажжены факелы. Зрительный зал был переполнен, но это не была шумная толпа модных первых представлений, а сериозные и внимательные зрители, ожидающие от театра чего то большего, чем обыкновенное развлечение. Шел «Вишневый Сад», и когда в начале пьесы, после нароставшего за кулисами волнения, сопровождающего приезд Раневской, на сцене сперва появился бормотавший что то Фирс, а затем с радостными восклицаньями вбежали Раневская, Аня, Варя, Гаев, Шарлотта, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша, раздались единодушные аплодисменты, и стало очевидно, что между зрителями и актерами установилась живая связь. Первый акт закончился настоящей овацией, и дальше, по мере того как развивалась пьеса, публика сидела, что называется, затаив дыханье, боясь проронить слово. По окончании представления, овации продолжались очень долго. Рецензии были единодушны в похвалах, и успех сопровождал все пьесы. На спектакль

«На Дне» приехал Король с семьей — брат покойной Императрицы Марии Федоровны. Не обошлось без общественного приема, на котором критик Георг Брандес сказал по-немецки горячую приветственную речь, на что ему ответила несколькими благодарственными словами, тоже по-немецки, Книппер-Чехова.

Копенгаген явился очень интересным этапом нашей поездки, потому что это был первый город, в котором почти совершенно не было русской публики, или где успех мог бы быть построен на сентиментальных воспоминаниях прошлого. Возможность подобного «успеха прошлого» могла существовать в Праге, Вене или Берлине; Художественный театр приезжал туда раньше, его слава была еще жива там, многие его помнили, а те, кто его не знали, слышали о нем восторженные рассказы. Ничего похожего не было в Копенгагене, и наши артисты явились своего рода пионерами в деле ознакомления датчан с русским драматическим искусством. Все лучшие датские актеры побывали на наших спектаклях, и радостно было слушать об их впечатлениях. Розэ, сам прекрасный актер, был одним из многих, который признал русских актеров непревзойденными в правде, выразительности и благородной простоте сценического искусства.

Пребывание в Копенгагене прошло в приподнято-праздничном настроении. Повидимому этому не мало содействовало сознание, что мы находились в стране избытка, не тронутой ни войной, ни революцией, ни какими бы то ни было физическими лишениями или моральными потрясениями. Нас окружали здоровые, веселые, сильные и культурные люди, которые радовались жизни и умели устроить ее умно, честно и хорошо. Приятно было на них смотреть и с ними общаться.

Труппа уехала, сопровождаемая сердечными приветствиями и пожеланиями повторения гастролей. Розэ заявил, что рад будет предоставить нам снова свой театр, когда мы решим приехать с обновленным репертуаром.

Вероятно потому, что в Копенгагене все было таким бодрым и ярким, возвращение в Германию, с трудом оправлявшуюся после войны и переживавшую сериозные политические и экономические проблемы, показалось несколько будничным. Впрочем, впечатление это было только мимолетным; в Берлине нам жилось хорошо, и мы благодарили судьбу за возможность там работать.

Дальнейшие наши гастроли распределены были между Берлином и Прагой. Театр на Кёнигретцер Штрассе был занят, и потому Леонидов приготовил нам другой — Дейтшес Кюнстлер театр. Он был более новой постройки, все его оборудование было более современным и расположен он был в лучшей части города — западной, близь Тиргартена.

Спектакли продолжались с тем же успехом, что и раньше.

Выступления Москвичей стали как бы неотъемлемой частью театральной жизни Берлина и своего рода необходимостью для многочисленной русской колонии. Так продолжалось до ранней весны 1921 года, пока мы не переселились в Прагу, где нас поджидали, как старых друзей, в том же Виноградском театре. В Праге к нам присоединился наш Московский сотоварищ Р. В. Болеславский. Ему удалось выбраться из Москвы благодаря своему польскому происхождению. Он смог приехать в Польшу и получить хорошую режиссерскую работу в Варшаве. Но кровная связь с Художественным театром тянула его к нашей группе. Он списался с нами и, как только выяснилось, что он нам нужен, приехал к нам, радостно приветствуемый всеми. От него нам удалось узнать кое-что о нашем театре в Москве. Как мы и думали, отсутствие значительной части труппы поставило театр в очень трудное положение: репертуар его вынужден был ограничиться постановками «Царя Федора Иоанновича», «На Дне» и «Синей Птицы». Так как не было достаточно актеров, чтобы ставить пьесы, намеченные репертуарным планом, то Немирович-Данченко нашел интересный выход: он решил осуществить одну из своих давно задуманных задач — распространить искусство своего театра на область музыкальную и тем самым приблизиться к идеалу театра, в котором соединялись бы драматические, вокальные и пластические возможности. В распоряжении Художественного театра был свой постоянный оркестр, хор и несколько артистов, обладавших хорошими голосами и умевших петь. Для усиления было приглашено несколько профессиональных певцов, и образовалась Музыкальная Студия Московского Художественного театра, руководимая Немировичем-Данченко. Первой ее постановкой явилась классическая оперетта Лекока «Дочь Мадам Анго», спектакли которой оправдали все ожидания, привлекли множество публики и вместе с перенесенной со сцены Первой Студии постановкой «Сверчка на Печи» дополнили оскудевший репертуар Художественного театра.

Болеславский отличался разнообразием талантов: великолепный актер, превосходный режиссер, способный художник, он в то же время были искусным техником, которому был знаком, как говорится, каждый винтик и гвоздь сцены. Он мог быть и театральным плотником, и столяром, и бутафором, и осветителем. Кроме того, он обладал громадной долей энтузиазма, выразительным творческим воображением и был отличным организатором. Вполне понятно поэтому, как мы были довольны его соединением с нами. Теперь можно было осуществить очень крупный план, о котором мы мечтали давно — постановку «Гамлета». У Болеславского была очень интересная идея: сохранив основные замыслы авторов Московской постановки Крэга-Станиславского в трактовке ролей, создать собственную постановку на фоне раздвижных декоративных

полотен, которые заменили бы громоздкие Крэговские ширмы. Подобно тому, как это было в студийном спектакле трагедии «Балладина», подвешенные на проволоках полотна могли двигаться в различных направлениях и принимать самые разнообразные декоративные формы, включая деревья и кусты. В постановке Крэга-Станиславского Гамлета играл Качалов, Королеву Книппер-Чехова, Короля Массалитинов и Лаэрта Болеславский. Имея трех главных исполнителей, передав роль Лаэрта Берсеневу и распределив остальные роли между членами труппы, согласно их индивидуальностям, Болеславский взял на себя главную режиссуру и общее руководство. Качалов и Литовцева должны были помогать ему в работе с актерами. Подготовка «Гамлета» требовала много времени, и потому было решено часть летнего отдыха посвятить работе. На лето вся труппа собиралась поселиться неподалеку от Праги в дачном месте Мельник, где можно было и приятно отдохнуть, и заниматься в тихой, спокойной обстановке.

Как когда то в Москве, при постановках «Юлия Цезаря» и «Братьев Карамазовых», весь театр был мобилизован только для этих пьес, и каждый вносил свою долю участия в подготовительных работах, так и теперь всякий из нас обязался что то делать. Даже не входившие в состав товарищества жены членов группы получали свое задание — сшивать куски декоративных полотен и делать ковры. «Гамлет» должен был явиться первой собственной нашей постановкой, где все делалось заново и составляло нашу собственность, которую можно было перевозить с собою. Мне поручили позаботиться о музыке, которая должна была играть большую роль в пьесе. Я стал искать подходящего композитора, и мои чешские друзья указали мне на Яромира Вейнбергера. Воспитанник Пражской Консерватории и ученик Макса Регера в Берлине, теперь широко известный автор оперы «Шванда» и многих оркестровых сочинений, а в то время двадцатипятилетний молодой человек, только начинавший свою карьеру, оказался именно тем лицом, которое было мне нужно. Небольшого роста, скромный, застенчивый господин в очках, живший в маленькой квартире со старушкой матерью произвел на меня необыкновенно симпатичное впечатлениие. Поговорив с ним, я сразу почувствовал в нем сериозность настоящего художника, всецело поглощенного своим творчеством. Я бегло ознакомил его с нашей задачей и условился привести к нему Болеславского для детальных переговоров. Мы трое встретились. Вейнбергер отлично схватывал мысли режиссера, и ему была заказана серия музыкальных номеров на небольшой оркестр, не только тех, что обязательны по ходу действия, но и других, пьесой не предусмотренных, которые, по замыслу Болеславского, могли углубить сценическое настроение.

Пока делались планы на осенний и зимний сезоны, спектакли шли в Праге своим чередом и интерес к ним не ослабевал.

Однажды я был обрадован визитом старого Петербургского знакомого С. К. Маковского. Он рассказал мне, что в Берлине скоро начнет выходить художественный журнал «Жар Птица» на русском языке и с частью материала на немецком и французском языках, иллюстрированный красочными воспроизведениями и фотографиями. Для первого номера ему была заказана статья о деятельности нашей группы. В поисках информационного материала, он обратился ко мне, и я предоставил в его распоряжение альбом с газетными вырезками, которые я собирал с тех пор, как мы очутились за границей. Теперь мне посчастливилось найти номер «Жар Птицы» со статьей Маковского, которая прекрасно суммирует отзывы иностранной прессы, и я позволил себе выписать несколько строк из статьи Маковского, наиболее ярко выражающих характер этих отзывов. Вот эта цитата: «Критики, не понимая ни слова по-русски, пленились больше всего превосходством русского театра перед иностранным. Духовность русских, не игра, а безусловное перевоплощение, преображенная тончайшим искусством жизнь, внутренняя музыка народной души не в словах, которых критики не понимали, а во всем сценическом бытии, в трепетной подлинности драматического жеста и драматических интонаций»...

Длительная деятельность русской драматической труппы в Праге не прошла без влияния на репертуар чешского театра: наш друг Петр Кшичка, с которым мы постоянно встречались, перевел на чешский язык «Свадьбу Кречинского», которая была поставлена Виноградским театром. Декорации и рисунки костюмов были выполнены Гремиславским, а я написал статью о Сухово-Кобылине и его бессмертной комедии. Она была помещена в программе спектакля и кроме того напечатана в театральном журнале «Дивадло». Пьеса разыгрывалась чешскими актерами очень хорошо и стала популярной.

С окончанием весеннего сезона труппа переехала на лето в Мельник, а я согласился на предложение Леонидова принять участие в спектаклях организованной им небольшой балетной труппы в качестве заведывающего постановочной частью. Труппа эта состояла из русских артистов Юлии и Елены Бекефи, Маргариты и Макса Фроман и четырех учениц Фромановской студии в Загребе, а также дирижера Загребской оперы талантливого хорватского композитора Крешимира Барановича. В программу входили одноактный балет «Забавы Пьеро» на музыку Вебера «Приглашение к Танцу», «Шопениана», вторая картина первого акта «Лебединого Озера» и дивертисмент из классических и характерных танцев. Первое выступление было в Праге, в чудесном Ставовском театре.

Большой оперный оркестр и отличные декорации, искусно подобранные Гремиславским из богатого имущества театра, помогли успешности спектакля, участники которого показали высокое качество и разносторонность своих хореографических талантов. Из-за работы по «Гамлету» Гремиславский не мог отправиться с труппой в турнэ. Он передал мне свои эскизы, сделанные им для каждого номера программы, по которым я обставлял сцену в поездке, куда вошли города Пильзен, Будвейс, Карлсбад и Мариенбад. Будвейс был переименован чехами в Будьёвицы, а последние два знаменитых курорта превратились в «Карловы Вары» и «Мариански Лазни», но кроме полицейских и чешских правительственных чиновников никто не называл их так. Все эти небольшие города имели отличные театры с хорошими оркестрами, унаследованными от австрийцев. Несмотря на маленький состав труппы и ограниченные рамки программы, спектакли проходили при полных сборах и очень нравились публике и прессе. Гастроли закончились в Мариенбаде, где мы остались на месячный отдых. Трудно было найти лучшее место для отдыха: великолепный курорт с превосходными гостиницами, парком и окрестностями, самой природой как будто устроенными для прогулок среди лесов и полей, блаженная тишина которых нарушалась только пением птиц. Моя жизнь в Мариенбаде прошла особенно приятно еще потому, что тут я встретился с пианистом Боровским и виолончелистом Белоусовым, совместную игру которых я много слушал, когда они работали у себя дома, подготовляясь к своим предстоящим концертам.

В Карлсбаде Леонидов и я виделись с лечившимся там Раулем Асланом, и когда мы рассказали ему о предстоящей постановке «Гамлета» с Качаловым, то он настолько заинтересовался этим спектаклем, что вызвался переговорить с Ярно и посоветовать ему устроить в его Венском театре новую серию гастролей нашей труппы. Эта наша встреча с Асланом фактически решила позднее вопрос второй поездки в Вену.

17.

Когда ранней осенью Леонидов и я вернулись в Прагу, то туда возвратилась из Мельника наша труппа, пополненная еще двумя артистами Художественного театра — В. В. Соловьевой и А. М. Жилинским. Покинув Москву, как литовские граждане, они, до того, чтобы попасть к нам, провели некоторое время в Литве. Наша театральная семья разрасталась. Все были в отличном творческом настроении после отдыха и продуктивной работы над «Гамлетом». Режиссура закончила прохождение ролей, как у нас говорилось, «за столом», и актеры были готовы начинать репетиции на сцене. Болеславский установил с художником и техническим персоналом механику декорационных перемен, дававшую возможность играть всю пьесу почти без антрактов. Оставалось теперь проверить все опыты на сцене и выработать световые эффекты, игравшие в постановке очень важную роль. Нашлись изданные когда то в Москве открытые письма с красочными воспроизведениями действующих лиц «Гамлета» в костюмах К. Н. Сапунова постановки Крэга-Станиславского, благодаря чему наши костюмеры смогли сделать такие костюмы, какие были в Москве. Дамы наши проявили большое искусство в приготовлении ковров из крашеного холста с различными узорами. Их работа под наблюдением художника была трудная и кропотливая. Вейнбергер закончил свою композицию, и когда мы ознакомились с ней, то от души поздравили талантливого автора. Музыка его охватывала много моментов: трубы во время пира во дворце Клавдия, приезд актеров, выход Клавдия и Гертруды перед началом представления «Мышеловки», само представление, песенки безумной Офелии, пение на похоронах Офелии, поединок Гамлета и Лаэрта, приезд Фортинбраса и финальный похоронный марш. Работа кипела по всем отраслям сложного механизма, составлявшего большой и важный спектакль. Когда начались постановочные репетиции, то выяснилось, что вся наша труппа будет занята во время хода спектакля. Технического персонала не хватало, чтобы все передвижения проволок и перемены освещения проходили гладко. Поэтому Болеславский мобилизовал в помощь всех и каждого. Сам он беспрерывно находился за кулисами, или в будке осветителя, подавая маленьким электрическим фонарем нужные сигналы. В мои обязанности входило следить по режиссерскому экземпляру пьесы, когда указывать дирижеру вступления оркестра, усиление, или уменьшение звучности музыки и паузы. Дирижер и музыканты находились в таком месте за кулисами, откуда невозможно было наблюдать за развитием действия. После нескольких поста-

новочных репетиций без актеров, понадобились две генеральные. Наконец, все было слажено: представление шло лишь с двумя антрактами, не разбивая внимание зрителей закрытием занавеса между многочисленными картинами трагедии. Почти все перемены происходили на глазах у публики, в темноте, продолжавшейся не более одной-двух минут.

Премьера прошла великолепно при больших овациях артистам и режиссуре. Болеславский, помимо общего руководства спектаклем, еще участвовал в нем как исполнитель роли Первого Актера.

В книге «Артисты Московского Художественного Театра за Рубежом» есть статья «Гамлет-Качалов» С. К. Маковского, видевшего наш спектакль в Праге. Вот что он пишет о постановке: «То, что мы видим теперь за рубежом России, очень вольная перефраза замысла Крэга. Нынешний режиссер пьесы Болеславский и художник-декоратор Гремиславский нашли самостоятельные пути инсценировки «Гамлета». Однако, основная «точка зрения» английского режиссера «Гамлета», о которой можно быть разных мнений, бесспорно повлияла на глубоко драматический рисунок всех ролей (некоторых в особенности) и в частности на игру Качалова. Так же как от формы инсценировки, режиссер отошел и от символического задания Крэга и приблизился в значительной степени к Шекспировскому реализму».

Книжка, в которой помещена цитированная статья, имеет целую историю. Однажды, незадолго до открытия осеннего сезона 1921 г. в Праге, ко мне явился молодой русский литератор Б. А. Морковин с проектом Пражского издательства «Русская Речь» выпустить сборник статей, посвященных деятельности нашей группы, и с большинством статей, написанных членами нашей группы. Меня он попросил помочь в осуществлении этого проекта, переговорить с артистами, выяснить, кто из них согласится написать что нибудь и позаботиться о фотографиях. Если мои переговоры оказались бы удачными, то, как только будет готов литературный и иллюстрационный материал, книга немедленно начнет печататься. Редактором сборника был выбран С. К. Маковский, который обещал дать статью о Качалове в роли Гамлета. Кроме того, были обещаны статьи Е. Н. Чирикова и В. А. Амфитеатрова-Кадышева. Я тотчас же обратился к нашим артистам с призывом взяться за перо. Сперва все стали отказываться, но, в конце концов, я заручился согласием написать: Книппер-Чеховой воспоминания о зарождении Художественного театра и об Чехове, Германовой об «Нашем» театре, Качалова об его первых шагах в Художественном театре и Краснопольской об режиссерской работе Немировича-Данченко и Станиславского. Сам я предоставлял для книги краткую историю Художественного театра.

Никогда не забуду впечатления, под которым остались Качалов, Литовцева и я, когда Ольга Леонардовна читала нам рукопись своей статьи у себя в номере Пражской гостиницы. Все было прекрасно в этих воспоминаниях о возникновении будущего театра Чехова и о самом Чехове. Слушая ее, можно только было повторять слова Нины из «Чайки»: «Какие чувства — чувства, похожие на нежные, изящные цветы»!.. Заключительные страницы о последних минутах Антона Павловича были написаны с такой взволнованностью и с таким проникновением, что, когда чтение кончилось, несколько минут никто из нас не мог произнести ни слова. Спустились сумерки, в комнате стемнело, а никому даже не приходило в голову зажечь свет, заговорить, спугнуть наступившую тишину. Хотелось еще хоть несколько минут не расставаться с образами, вызванными к жизни Ольгой Леонардовной. В ее повествовании, таком простом и, вместе с тем, таком глубоком, был виден настоящий писательский талант, о котором никто раньше не подозревал. И меньше всего, вероятно, она сама. Мне стоило больших трудов уговорить ее написать что нибудь, и если б не издание сборника и не моя настойчивость, то, кто знает, появились ли бы когда нибудь воспоминания Книппер-Чеховой. Свое прошлое, связанное с Чеховым, она хранила очень бережно, говорила о нем редко, всегда с большой скромностью о себе, и никогда не помышляла о том, чтобы выступать в печати. Биографам и исследователям творчества Антона Павловича было очень нелегко убедить ее дать согласие на опубликование писем Чехова к ней. Издание этих писем было начато подготовкой к печати незадолго до ее отъезда из Москвы с нашей группой, и она очень беспокоилась, что произойдет с книгой в ее отсутствие?

Остальные наши артисты-авторы, особенно Качалов, дали тоже очень интересный материал, и при участии еще авторов-профессионалов и под опытной редакцией Маковского сборник вышел в свет. Иллюстрированная множеством фотографий артистов в наиболее характерных гримах и портретами Немировича-Данченко и Станиславского, книга была очень хорошо издана.

Находясь в Праге, мы узнали, что есть возможность послать нашим близким в России посылки с продуктами, лекарствами, одеждой, обувью и разными другими предметами первой необходимости. Чешский Красный Крест организовал доставку таких посылок с полной гарантией их получения. Все мы с радостью принялись за покупки, и в самый короткий срок в большие ящики было уложено все, что только могло оказаться нужным и полезным для тех, кто пережил на родине тяжкие годы голода и лишений. Трудно передать, как мы были счастливы отвезти посылки в Красный Крест и как мы были благодарны за оказанную нам помощь. Хотя мы еще не получали писем с родины, но сами

писали домой и со дня на день жили надеждой получить ответ на наши письма.

Наш Венский друг Рауль Аслан сдержал свое слово и посоветовал Иосифу Ярно устроить новые наши гастроли в Вене. В результате состоялась вторая наша поездка туда с «Гамлетом» в качестве новинки и с пьесами прежнего репертуара. Успех «Гамлета» превзошел все ожидания в этом городе, избалованном хорошими постановками Шекспировских пьес и перевидевшим, вероятно, в роли Гамлета лучших актеров Европы. Все без исключения критики с громадной похвалой говорили о Качалове и всём ансамбле и отзывались о Болеславском, как об режиссере, чье имя надо запомнить.

В этот приезд мы познакомились со многими артистами Венских театров. Главный интендант Государственных театров доктор философии Феттер был горячим поклонником наших спектаклей. Он и жена его, занимавшаяся общественной деятельностью, устроили в их обширной казенной квартире встречу наших актеров с Венскими артистами. Прием этот носил официальный характер, но, вместе с тем, был обставлен с такой сердечностью и простотой, что всякая натянутость, легко возникающая в подобных случаях, была устранена. Было приятно, интересно и весело. Австрийские артисты, многие из них знаменитые представители драмы и оперы, старались выразить русским гостям всяческое внимание, заботливо за ними ухаживали, делились своими впечатлениями, вынесенными от русских спектаклей, и воспоминаниями о своей собственной актерской жизни. Перед концом приема, Книппер-Чехова сказала небольшую речь о том, как все мы признательны за оказанную нам нашими австрийскими сотоварищами честь.

Среди многих почетных гостей наших спектаклей особенно отчетливо я припоминаю Рихарда Штрауса и Артура Шницлера. Насколько Штраус казался замкнутым и сдержанным, настолько экспансивным и оживленным был Шницлер. Он пригласил как то нескольких членов нашей группы и меня к себе в дом на чай и совершенно покорил нас своей обаятельностью. Жил он очень комфортабельно в хорошем собственном доме, обставленном с большим вкусом. В его кабинете, сплошь заполненном книгами, был специальный шкаф, в котором хранились его сочинения в переводах на иностранные языки. Помню, как он подвел меня к одной полке и сказал: «А вот мои книги и пьесы в русских переводах». И затем с улыбкой добавил: «Россия единственная страна, которая никогда не платила мне авторского гонорара». Действительно, Россия не имела литературной конвенции ни с одним иностранным государством, кроме Франции (и то только с 1906 г.), и авторского права иностранных писателей и компо-

зиторов не охраняла. Я ответил, что и русские авторы и композиторы в свою очередь ничего не получали за многочисленные переводы их сочинений и исполнения их драматических и музыкальных произведений за границей. И мы оба рассмеялись. Я попросил Шницлера подарить мне на память моего любимого «Анатоля». В России так часто игрались его остроумные одноактные комедии, объединенные общим названием «Анатоль», среди которых «Прощальный Ужин» пользовался особенной популярностью. Шницлер исполнил мою просьбу и прислал мне свою книгу с очень любезным автографом.

В тот сезон 1921-1922 г. Рихард Штраус нередко дирижировал в Государственной Опере. Слава его тогда была в самом расцвете, и каждое его появление перед публикой было большим событием. Я попал на спектакль его «Ариадны на Наксосе», в России никогда не шедшей и мне незнакомой. Построенная на музыке, сперва написанной автором для комедии Мольера «Мещанин в Дворянстве», а затем переделанной в оперу, в которой изображается домашний спектакль оперного представления для гостей «мещанина-дворянина», «Ариадна» доставила мне громадное наслаждение своей свежестью, изобретательностью, блеском музыкальных красок, оригинальностью и остроумием сюжета. Одно присутствие любимого композитора в оркестре наэлектризовывало певцов и музыкантов, и потому нет ничего удивительного, что исполнение было великолепное. Когда вскоре после этого Штраус был у нас на спектакле «Вишневого Сада», в один из антрактов я зашел к нему в ложу и попросил прислать мне его фотографию с автографом, что он и сделал, написав на карточке: «На память о Московском Художественном театре».

Другой интересной для меня театральной новинкой была опера молодого австрийского композитора Эрика Корнгольда «Мертвый Город», написанная на сюжет бельгийского романа Роденбаха «Мертвый Брюгге». Она была впервые поставлена в 1920 г., когда ее автору было всего 23 года, сразу же имела большой успех, обошла многие европейские сцены, попала в Америку. Ее музыка отличалась широкой мелодичностью и мастерством оркестровки, либретто захватывало драматизмом. Главную роль пела Мария Иэрица, талант которой находился тогда в полном блеске. Чудесный голос, соединенный с пленительной внешностью, дал ей одно из первых мест в труппе образцового Венского оперного театра. Общее исполнение и прекрасная постановка сложного по монтировке спектакля не оставляли желать лучшего. У одних австрийских друзей мне довелось познакомиться с Корнгольдом, и я был рад возможности сказать ему, как мне понравилась его опера, а также выразить надежду, что, рано или поздно, «Мертвый Город» попадет в Россию. Я даже попросил его прислать

мне клавир оперы и обещал, если представится возможность, направить ее в Мариинский или Большой театр. Клавир он мне прислал, и мое воображение уже рисовало будущую постановку новой оперы в России. Все это, конечно, было одними мечтами. Но в те времена искусство в России не подвергалось еще «укрощению», и потому позволительно было помечтать о том, чтобы талантливое произведение, имеющее успех у публики буржуазного мира, оказалось поставленным на советской сцене.

Концертная жизнь Вены ознаменовалась успешными выступлениями А. К. Боровского. По просьбе Леонидова и моей доктор Феттер устроил у себя дома первую встречу Боровского, которого Вена еще не знала, с кружком представителей музыкального и художественного мира, а также с несколькими влиятельными музыкальными критиками. Игра Боровского и со вкусом составленная программа, в которой много места было отведено Баху и Скрябину, очень понравилась избранным слушателям. Домашний концерт у Феттера послужил хорошей подготовкой для дальнейших выступлений Боровского и помог Леонидову организовать несколько его очень удачных концертов на эстраде.

Близкое расстояние от Вены до Братиславы — всего 38 миль — дало возможность съездить туда на короткие гастроли. До образования Чехо-Словакии, Братислава называлась Прессбург и входила в состав Австро-Венгерской Империи. Этот живописный старинный город, расположенный на берегу Дуная, своим прошлым связанный с историей Венгерского Королевства, считался словацким, но населен он был, главным образом, венграми, которые и составляли большую часть публики, наполнявшей зрительный зал и горячо аплодировавшей русским актерам. Сообщение между Веной и Братиславой поддерживалось трамваями, но, как и при всяком переезде через границу двух государств, происходила проверка паспортов и виз и был таможенный осмотр. Все это производило комическое впечатление. Уж очень как то не вязалась идея поездки на трамвае с необходимостью проходить через паспортные и прочие нудные пограничные процедуры!

Повторный приезд нашей группы в Вену имел успех едва ли не больший, чем первый, и когда наступила пора заканчивать там гастроли, то трудно было отделаться от чувства грусти расставания с прекрасным городом, в котором мы нашли живое понимание нашего искусства.

Из Вены мы поехали обратно в Берлин. Там предстояла новая серия гастролей, опять в Дейтшес Кюнстлэр Театр. Он стал чем то вроде нашей штаб-квартиры, где мы не только играли спектакли, но обсуждали и планировали дальнейшую нашу деятельность на общих собраниях товарищества. Ожидалась поездка в Копенгаген, Стокгольм, Гётеборг, Мальмэ и Хельзингбор, где Леонидо-

вым уже были подписаны соответствующие контракты. Как вдруг случилось то, чего меньше всего можно было ожидать: пришла телеграмма от Немировича-Данченко. В ней он писал, что просит нас вернуться в Москву, для того чтобы театр в полном своем составе мог принять предложение американского антрепренера Морриса Геста приехать на весь будущий сезон в Соединенные Штаты. Затем он сообщал, что командирует к нам в Берлин артиста Н. А. Подгорного, который разъяснит все подробности этого важного дела. Заканчивалась телеграмма утверждением, что мы крайне нужны театру и перечислением тех, кто является особенно необходимым. В ответ на это была послана телеграмма, что ближайшие месяцы мы связаны договорными обязательствами, но что будем очень рады приезду Подгорного и возможности возвращения домой. Незадолго до получения телеграммы Владимира Ивановича начали приходить письма от наших близких, и мы узнали, что в России пошли какие то перемены, благодаря которым физические условия жизни стали улучшаться. Кроме того, очевидно, наступила возможность выезжать из России за границу, доказательством чего являлся предстоящий приезд Подгорного. Он был тем самым членом нашей группы, который, после того как мы оказались на территории Добровольческой Армии, пробрался обратно в Москву, не желая оставлять там свою жену без себя. Лучшего человека для переговоров с нами Немирович-Данченко не мог бы выбрать. Он был нашим старым товарищем, одним из инициаторов нашей поездки в Харьков, когда она только еще затевалась в Москве, и мы могли отнестись с полным доверием к тому, что он должен был нам рассказать.

Трудно передать, как все заволновались после получения телеграммы Владимира Ивановича! В голове сразу не укладывалась мысль, как можно ехать обратно в Россию после почти трех лет жизни в нормальных условиях вне большевизма? Но если Немирович-Данченко звал нас, то, очевидно, он знал, что делал, и брал на себя полную ответственность за свои слова. И тут же сразу выплывал целый ряд соблазнительных перспектив: вернуться домой, увидеть родных и близких, слиться с Художественным театром, что было конечной мечтой всех этих годов скитанья, снова войти в творческую жизнь театра под руководством его замечательных создателей, уехать на целый сезон в Америку... Все эти возможности как будто заслоняли возникавшие сомнения. В пестром калейдоскопе размышлений одно было ясно: ждать приезда Подгорного и узнать от него все. Ожидание казалось бесконечным, но вот, наконец, он приехал и рассказал, что с введением новой экономической политики, так называемого «нэпа», жизнь стала делаться более или менее нормальной в отношении физического существования. Открытие частной торговли повело к тому, что

ужасы голодовок, холода и всяких прочих лишений в Москве кончились. На рынках, в лавках, магазинах появились продукты и разные товары, железнодорожное движение стало налаживаться, можно переезжать из города в город. Затем он заявил, что все слухи о том, что наша группа объявлена вне закона за яко-бы преднамеренное бегство из Москвы неверны, и что мы можем возвращаться домой с полной уверенностью, что никаких репрессий не будет. Как только мы вернемся, будет приступлено к подготовке поездки в Америку в полном составе главных сил театра, с декорациями, костюмами и реквизитом.

Выслушав сообщение Подгорного, общее собрание товарищества постановило предоставить каждому все обдумать и взвесить, прежде чем давать окончательный ответ в Москву. Переговоры и обсуждения продолжались несколько дней. В конце концов, несколько артистов пришло к заключению остаться за границей, а все остальные решили вернуться в театр. Для меня лично было ясно, что мой долг — исполнить то, о чем просил Владимир Иванович. Работа моя тесно спаяла меня с ним, я так близко привязался к нему и так глубоко доверял ему во всем, что раз он звал меня к себе — этого было достаточно, чтобы безоговорочно исполнить его желание. Имя мое стояло среди тех, кого он считал особенно нужным для дела. Все эти разговоры и планы, очень волнующие и оживленные, касались будущего. А тем временем надо было осуществлять обязательства настоящего, которые заключались в следующем: доиграть спектакли в Берлине, дать несколько представлений в Дрездене и Лейпциге и затем отправиться в Данию и Швецию. Берлинские спектакли и гастроли в Дрездене и Лейпциге по времени близко подошли к приезду Подгорного и остальному, с ним связанному, когда все главные мысли были направлены на возвращение домой. Вероятно поэтому в моей памяти не осталось почти ничего от очередных, так сказать, рутинных выступлений в Берлине и от кратковременного пребывания в Дрездене и Лейпциге. Хорошо запомнился только Дрезденский казенный драматический театр, где мы играли, представлявший собой последнее слово технического совершенства. Сравнительно небольшой зрительный зал вмещал около тысячи человек, что было вполне достаточно для драматического театра. Зато сцена была громадная и могла приспособляться для всевозможных размеров. Она состояла из нескольких передвижных площадок. Пока действие шло на одной, другая подготовлялась для следующего акта. Нажимом электрической кнопки первая площадка отодвигалась в сторону и на ее место вдвигалась вторая. Или одна площадка уходила под сцену, а оттуда взамен поднималась другая, причем каждая из них была полностью обставлена декорацией, бутафорией и мебелью нужного акта. Благо-

даря такому устройству, длительность антрактов сокращалась до предельного минимума. Художественный театр когда то очень гордился своей вращающейся сценой и в этом отношении опередил даже Императорские театры, не имевшие подобного оборудования, при котором сценическая площадка делилась пополам, и когда действие шло на одной половине, то на другой подготовлялась следующая декорационная перемена. Но эта система значительно уступала Дрезденской, дававшей возможность иметь на готове не одну, а несколько перемен сразу. Обстановка за кулисами показывала исключительную заботливость об актерах. Уборные, расположенные на нескольких этажах, соединенных лифтом, были красиво и уютно омеблированы, имели все приспособления для удобного переодевания и умывания. На каждом этаже была гостиная для отдыха с книгами и журналами. Репетиционных помещений было несколько, и все они были вместительны и располагали к хорошей работе. Сценическое имущество в складах и мастерских поражало разнообразием и богатством, так что когда Гремиславский и я пришли подбирать обстановку для «Вишневого Сада», то выбор декораций и реквизита оказался настолько велик, что нам удалось обставить пьесу едва ли не лучше, чем в Москве. Особенно хорошо получился второй акт, с полянкой, стогами сена, опушкой леса, оврагом и уходящей вдаль дорогой...

Вторичные наши гастроли в Копенгагене обещали пройти в условиях еще более дружественных, чем первые. На этот раз мы ехали туда, как гости города, и каждый из нас был приглашен остановиться на чьей нибудь квартире. Для тех же, кто этого не хотел, городское управление приготовило номера в лучших гостиницах. Репертуар наш состоял на этот раз из игранных раньше пьес Чехова и был дополнен тремя новинками: «Братья Карамазовы», «На Всякого Мудреца Довольно Простоты» и «Гамлет». Наши спектакли совпадали с гастролями в «Гамлете» Сандро Моисси, игравшего с немецкой труппой, и когда мы выразили директору Розэ опасение, не отразится ли конкуренция с Моисси неблагоприятно на посещаемости нашего «Гамлета», то он ответил, что в городе достаточно публики, чтобы посмотреть и немецкого, и русского «Гамлета».

Моисси знал Художественный театр, и когда ему стало известно, что приезжает наша труппа, то он пожелал поехать на вокзал, чтобы встретить актеров любимого им театра и выразить свою радость их приезду. Пресса использовала это, и в газетах появилась фотография, изображавшая немецкого Гамлета, приветствовавшего русского Гамлета на датской земле. Затем, когда нас повезли в Эльсинор, чтобы показать знаменитый замок, в котором происходит действие «Гамлета», то Моисси отправился с нами туда и снялся с Качаловым возле памятника Гамлету.

Осматривая величественно возвышающийся над морем замок, нельзя было не испытать чувства глубокого волнения: лица и события, созданные Шекспиром, как будто становились живыми среди всех этих угрюмых комнат, террас, бойниц и башен. Печалью и тоской веяло от острова, на котором стоял Эльсинорский замок.

Из всех новых наших постановок наиболее крупный успех выпал на долю «Братьев Карамазовых». Интерес вызвала сама форма спектакля, его строгая простота, новизна подхода к инсценировке романа путем ввода чтеца. Чтение происходило на датском языке, и исполнителем его был Розэ. Чтение по датски повествовательных отрывков из романа, начинавших представление и затем вплетавшихся в развитие действия, сближало публику с разыгрывавшейся перед ней драмой. Звучавшая со сцены датская речь делала спектакль более доступным, более жизненным и волнующим для датского зрителя. Как хороший актер, Розэ отлично справился со своей нелегкой задачей, и его чтение, серьезное и вдумчивое, стройно сливалось с общим ансамблем.

«Гамлет» встретил живой отклик у публики и дал возможность развернуться сравнениям между нашим спектаклем и немецким спектаклем Моисси. Последний играл в небольшом театре и в более чем скромной обстановке, со сборной труппой второстепенных актеров, среди которых выделялся один он — замечательный артист-гастролер. Наш спектакль шел в большом театре, в эффектной обстановке, и центральную роль играл не гастролер, а большой артист, окруженный сильной труппой, объединенной высокой художественной спайкой. Розэ оказался прав: в Копенгагене нашлось достаточно публики, чтобы наполнить оба театра, в которых исполнялся «Гамлет», и с энтузиазмом принимать и немецкий, и русский спектакли.

Постановка «На Всякого Мудреца Довольно Простоты» показала датчанам произведение совершенно неизвестного им автора — Островского. Для того, чтобы заранее ознакомить зрителя с содержанием пьесы и разъяснить, какое важное место занимает Островский в истории русского театра, я написал статью на эту тему, и накануне премьеры она была напечатана в большой Копенгагенской газете «Политикэн». Спектакль очень понравился, и пьеса шла под дружный смех; подробное либретто в программах помогло публике разобраться во всех деталях сюжета и оценить юмор острой комедии.

Пребывание в Копенгагене длилось недолго, надо было спешить в Швецию. Теперь, в связи с предстоявшим отъездом в Москву, намеченном в апреле 1922 г., времени на то, чтобы закончить нашу заграничную эпопею оставалось немного. Последним спектаклем в Копенгагене были «Братья Карамазовы», по окончании которого Розэ прочел по русски трогательную прощаль-

ную речь. Текст ее был написан латинскими буквами фонетически, что дало возможность осилить трудности произношения русских слов. Затем он повторил свою речь по датски.

Гастроли в Швеции происходили в Стокгольме, Гётеборге, Мальмё и Хельзингборе, и обстановка их прошла в условиях настолько похожих на Копенгагенские, что останавливаться на них значило бы повторяться. Такая же высоко-культурная и восприимчивая публика, такая же серьезная, чуткая и прекрасно разбирающаяся в вопросах театрального искусства пресса, такая же гостеприимная и дружественная атмосфера.

Несмотря на перегруженность работой, я нашел время, чтобы побывать в Стокгольмской Королевской Опере, на спектакле, особенно меня интересовавшем: «Орфей в Аду» в постановке Макса Рейнхардта. Среди многочисленных работ этого режиссера «Орфей» на мой взгляд был одним из лучших его достижений. Имея в своем распоряжении прекрасных оперных певцов, отличных танцоров, прошедших школу Фокина (последний провел после революции много времени в Швеции и Дании), первоклассный оркестр, большую сцену со всеми новейшими усовершенствованиями и техническими приспособлениями, Рейнхардт создал спектакль исключительной прелести. Все, что делалось на сцене, было полно безудержного, заразительного веселья и самой остроумной изобретательности. Когда многочисленные обитатели Олимпа в стремительном канкане неслись с неба в преисподнюю, откуда било яркое пламя, и попадали в ад, который представлял собою роскошное кафе, где не только посетители и лакеи, но даже столики и стулья кружились и танцовали, то трудно было усидеть на месте. Никогда еще искрометная музыка Оффенбаха не звучала более задорно и увлекательно.

Во время коротких гастролей в небольшом городе Хельзингборе, директором местного превосходного театра, где мы играли, был шведский режиссер Вендблат, имевший репутацию талантливого и прогрессивного театрального деятеля. Он свободно говорил по немецки и английски и был близко знаком с театрами многих стран. Русское искусство особенно его интересовало, и он пригласил меня к себе в гости, чтобы иметь возможность поговорить о театрах России. После обеда он показал мне свою обширную библиотеку и дал просмотреть американский журнал «Ежемесячник Искусства Театра», на синей обложке которого красовалась эмблема нашего театра — стилизованная чайка. Это был специальный номер «Ежемесячника» посвященный Художественному театру, целиком состоявший из обширной статьи Оливера Сейлера — того самого американского писателя, который три месяца не отходил от меня в Москве, когда я только что поступил в Художественный театр, а он там появился собирать матери-

алы для первой своей книги о театрах России. Затем он уехал обратно в Америку, обещав прислать мне свой труд после появления его в печати. С тех пор я потерял его из виду. Я бегло просмотрел статью, из которой было очевидно, что она является только эскизом книги, подготовлявшейся к печати. Мог ли я думать тогда, сидя в кабинете у Вендблата, что через несколько месяцев Сейлер станет моим ближайшим сотрудником в связи с будущей поездкой Художественного театра в Америку.

В Стокгольме судьба столкнула меня с двумя видными представителями передового американского театра, идеи и стремления которых были сродни нашим. Один из них был писатель Кеннет Макгован, а другой художник Роберт Эдмунд Джонс. Оба они путешествовали по Европе, собирая материалы для своей книги «Континентальное Искусство Сцены», текст которой писал Макгован, а иллюстрации делал Джонс. Им очень хотелось посмотреть «Вишневый Сад», но билеты были все распроданы, и они пришли ко мне просить нельзя ли как нибудь устроить их на спектакль. Я пригласил их за сцену, и они смотрели всю пьесу, стоя в кулисах. Позднее я неоднократно встречал их в Нью Иорке, где оба они играли важную роль в театральной жизни. Макгован — как организатор и руководитель, а Джонс — как художник многих театральных постановок.

Дни, проведенные в Швеции, промелькнули быстро, оставив в нас благодарные воспоминания о широком признании наших спектаклей не только в столице этой страны, но и в других ее городах.

В Берлин мы вернулись в состоянии лихорадочной взволнованности: пора было приготовляться к отъезду в Москву. Помимо беготни по личным делам, как покупки подарков близким и разные сборы в дорогу, не мало времени ушло на общие собрания товарищества по ликвидации дела. Кроме того, надо было повидаться с многочисленными друзьями и знакомыми, которые сделали наше долгое пребывание в Берлине приятным. В небольшом ресторанчике-пивной, где мы обычно собирались после спектаклей, состоялся прощальный ужин с теми нашими товарищами, которые решили остаться за границей. Три года скитаний сроднили нас в работе и в жизни, образовав тесно сплоченную семью, сообща переживавшую радости, огорчения, удачи, неудачи. Грустно было, что семья эта распадается. У нашей группы была одна только цель: не разбивать коллектива актеров, волей судьбы отрезанного от своего театра, сделать возможным играть сперва за пределами Москвы, а затем за рубежом России, сохраняя высокие заветы Художественного театра, и не прекращать деятельности до той поры, пока не наступит возможность слиться с основной Московской труппой, для того, чтобы физическая и духовная недели-

мость театра Немировича-Данченко и Станиславского была опять восстановлена. Теперь цель эта подходила к осуществлению, и в самостоятельном существовании нашей группы не было больше необходимости. Незаменимый наш импрессарио Леонидов, способностям и энергии которого успех нашего предприятия был не мало обязан, в Россию ехать не собирался, избрав местом своей дальнейшей антрепренерской деятельности Берлин. Простились мы с ним с твердой уверенностью, что Художественный театр пригласит его в качестве своего уполномоченного по делам гастролей в Америке.

Наконец, настал день отъезда, и мы тронулись в путь. Дорога лежала через Ригу, где надо было провести несколько часов до отхода прямого поезда в Москву. Рига, хотя и сделалась столицей Латвии, по во многом осталась прежним городом прибалтийских провинций Российской Империи. То и дело слышалась русская речь, и казалось, что уже находишься в России, с той только приятной разницей, что здесь не было большевиков.

Ночь прошла в русском спальном вагоне, который был чист и имел услужливого проводника, напоминавшего прежние времена. На утро мы приехали на пограничную станцию «Погорелое», перед въездом на которую красовалась арка с изображением серпа и молота и надписью «Пролетарии всех стран соединяйтесь». Душа была охвачена двойным чувством: с одной стороны было радостно возвратиться на родину, с другой волновала и угнетала перспектива жизни при советском строе, от которого мы уже отвыкли и который вспоминали с отвращением. На станции, как ни странно, был порядок, служащие и особенно носильщики с чистыми белыми передниками имели дореволюционный вид, кругом не замечалось грязи, хаоса, на полу не валялись и не сидели толпы усталых, измученных, истощенных людей с узлами, мешками и чемоданами — обычная картина советских вокзалов 1918-1919 годов. Пограничные солдаты и чиновники таможни оказались очень вежливыми, проверка документов и осмотр багажа прошли легко. Вероятно этому содействовало то, что нас приехал встретить на границе административный представитель Художественного театра, все подготовивший. После того, как формальности были закончены, поезд продолжал свой путь уже по русской земле. Стояла прекрасная весенняя погода, и вид молодой зелени из окон вагона радовал глаз. В середине дня мы оказались в Москве. К сожалению, я никак не могу припомнить даты этого знаменательного для нас дня, но помню, что было это во второй половине апреля 1922 г. На вокзале нас ждала шумная и радостная встреча родных, близких, товарищей по театру. Годы странствий кончились. Мы были дома.

18.

После нарядной и прибранной Европы бросалось в глаза, какой серый и неприглядный вид имели улицы, как плохо и бедно одеты были люди. Уличное движение было большое: переполненные народом трамваи, извозчики и автомобили довольно захудалого вида, грузовики, ломовые.

Немедленно известив телеграммой моих родных о благополучном приезде, я, к сожалению, не мог сразу поехать навестить их. Дела складывались так, что пришлось поездку домой на некоторое время отложить.

В Театре нас ждала большая встреча со всеми товарищами и сослуживцами за обедом, устроенном в фойэ, Наш театральный буфетчик — всеобщий друг А. А. Прокофьев, связанный с театром с первых дней его возникновения, устроил целый пир, и просто не верилось, что в той самой Москве, которая еще сравнительно недавно так голодала, можно было иметь столько разнообразных продуктов.

Станиславский отнесся к нам с некоторым холодком. Нам уже успели шепнуть, что он не вполне верил в наше невольное изгнание, где то в тайниках души подозревая, что мы действовали по заранее обдуманному плану. Кроме того, он считал, что наша группа захватила успех, который по праву должен принадлежать не ей, а всему театру в целом, когда он отправился бы за границу. Ничего определенного по этому вопросу им высказано не было, но по тону разговора чувствовалась возможность подобных мыслей, вполне допустимых у Константина Сергеевича, человека очень подозрительного и ревнивого. Зато встреча с Немировичем-Данченко была совершенно иного характера, простая и душевная. Он прекрасно понимал, что никаких преднамеренных планов у нас не было и что оказались мы за границей только в силу сложившихся обстоятельств. Теперь он искренно радовался, что раздвоение театра кончилось. Из беседы с ним стало ясно, какую важную роль сыграла его новая Музыкальная Студия в деле поддержания самого существования театра, когда деятельность оставшейся в Москве драматической труппы сузилась до минимума, и репертуар пришел в полное расстройство. Провести в жизнь идею Музыкальной Студии было нелегко. Надо было не только сорганизовать новую труппу на совершенно новых началах, влить в нее новые элементы, но и преодолеть скептические усмешки одних и негодование других, что в стенах Художественного театра зазвучат легкомысленные мотивы оперетты. Однако, постановка

«Дочери Мадам Анго» рассеяла все сомнения и не только облегчила положение театра в трудные годы кризиса, но и дала толчок в самом его искусстве, нуждавшемся в новом ритме и в освобождении от многих застарелых навыков.

Вполне понятно, что мы, вновь приезжие, пошли послушать и посмотреть «Дочь Мадам Анго» с громадным интересом. Спектакль произвел на нас чарующее впечатление своей свежестью, музыкальностью, новизной подхода, своим весельем и остроумием. Некоторые фразы обновленного текста либретто, как например: «С тех пор, что у нас в стране царит свобода, я только и делаю, что перехожу из одной тюрьмы в другую», или «Во времена республики дешево светит только солнце», звучали совсем кстати. В основу живописного воплощения постановки была взята раскрашенная гравюра эпохи французской Директории, с ее остротой, сжатостью, каррикатуризмом, с цветными пятнами на слабо расцвеченном фоне. Представление шло как «оживающая гравюра», возникая из темноты и уходя в темноту, с застывающими картинами в конце каждого акта. Словно из тьмы воспоминаний приходило действие и затем в тьму воспоминаний уходило обратно. Впервые я увидел на русской сцене не шаблонно поставленную оперетту, а настоящую музыкальную комедию, в которой соединились все элементы музыкально-сценического действия. Исполнители показали полное владение звуком, мимикой, словом и пластикой. Роли были распределены между актерами Художественного театра, обладавшими голосами и умевшими петь, оперными певцами Большого театра, и профессиональными опереточными артистами. Режиссерский талант Владимира Ивановича и большая, упорная, сериозная работа, продолжавшаяся около года, достигли того, что из трех разнородных актерских элементов получилось одно стройное целое. Художественный театр всегда имел собственный отличный оркестр большого состава и хор, так что эта сторона сильно облегчила труды по организации музыкального спектакля, дирижером которого был В. Р. Бакалейников. Трудно было поверить, что веселая и радостная «Дочь Мадам Анго» родилась в самые страшные годы «военного коммунизма», «углубления революции», голода и холода. Премьера ее состоялась 16 мая 1920 г., и с того дня открылась для публики Музыкальная Студия Московского Художественного театра, представления которой чередовались с его драматическими спектаклями. Успех нового опыта был огромный и укрепил уверенность в удачных достижениях задуманного развития самого искусства театра. Развитие это по линии музыкальной захватило и К. С. Станиславского, который организовал оперную студию-школу при Большом театре, впоследствии от Большого театра отделившуюся и превратившуюся в оперный Театр-Студию Станиславского.

Очень большим событием Московской театральной жизни 1922 г. была постановка Е. Б. Вахтангова сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» в великолепном переводе М. А. Осоргина, разыгранная учениками Вахтанговской Студии — одним из молодых ответвлений Художественного театра. Тяжкая болезнь унесла Вахтангова в могилу в полном расцвете его жизни актера, режиссера и преподавателя. «Принцесса Турандот» явилась его лебединой песней и была впервые показана публике на сцене его Студии незадолго до нашего возвращения в Москву. Спектакль этот сразу поставил имя Вахтангова в одном ряду с именами крупнейших режиссеров нашей эпохи, и руководители Художественного театра решили перенести «Принцессу Турандот» на сцену самого театра. Первое представление там было приурочено к нашему возвращению, и мы смотрели его, как почетные гости. Спектакль поражал своим блеском: смех, яркость красок, переплетение смешного и сериозного, возрождение великолепной театральности, которую современный театр начинал уже утрачивать, благородная смелость разрешения новых сценических приемов, гармония содержания, формы и материала, воссоздание духа подлинной итальянской «Комедиа дэль Артэ».

Печальным контрастом радости от спектакля было сознание, что создатель его умирает. По окончании представления со сцены было прочитано приветственное письмо нам от Вахтангова. Он не мог присутствовать в театре, мучительно доживая последние свои дни. Вскоре он скончался. Похороны его были днем траура культурной Москвы. Огромные толпы народа провожали его прах на кладбище Новодевичьего Монастыря.

С нашим возвращением, жизнь театра вошла в норму, и репертуар драматических спектаклей стал постепенно восстанавливаться, благодаря чему явилась возможность продлить сезон до половины лета. К этому времени Музыкальная Студия предполагала выпустить свою вторую постановку — оперетту Оффенбаха «Перикола», репетиции которой шли полным ходом.

Вопрос с поездкой в Америку должен был разрешиться очень скоро: после обмена телеграммами с Моррисом Гестом ожидалось от него подробное письмо, в котором он намеревался представить свой план гастролей.

Тем временем я воспользовался отпуском и съездил в Петербург к родным. С переводом столицы в Москву и переездом туда большого числа правительственных учреждений, Петербург опустел. Благодаря этому на улицах стало меньше движения беспокойно несущихся автомобилей власть имущих, грузовиков, наполненных красноармейцами, матросами или зловещего вида людьми в черных кожаных куртках, в городе стало как то тише и чище. И в этой опустелости величавая красота царственного города

выступила еще заметнее, несмотря ни на какие перемены, внесенные в его жизнь революцией. Время, проведенное с семьей, дало мне возможность отдохнуть душой, несмотря на то, что условия существования нашей семьи вызывали не мало грустных мыслей. Впрочем, судьба сохранила всех живыми, и одного этого было достаточно, чтобы благодарить Бога. А были такие события в моей семье, что могло случиться совсем иначе...

В Петербурге я виделся с артисткой Е. М. Грановской, блестящее выступление которой в «Романе» Шельдона и «Мечте Любви» Косоротова вероятно еще не изгладились из памяти старых театралов. Год тому назад, находясь в Европе, я перевел с французского пьесу Луи Вернёйля «Друг Сердца», имевшую тогра большой успех в Париже и Берлине. Пьесу эту я предложил Грановской для постановки в Петербургском театре «Комедия». Ознакомившись с моим переводом, она охотно согласилась включить остроумный фарс Вернёйля в свой репертуар, и вопрос его постановки в сезон 1922-1923 г. был решен в положительном смысле. Тридцать с лишним лет тому назад большевики предоставляли еще театрам сравнительную свободу действий в смысле выбора репертуара, и потому появление на сцене французской легкой комедии, ничего общего с «пролетарской идеологией» не имевшей, было явлением вполне возможным.

Благодаря квартирному кризису в Москве я никак не мог найти себе приличной комнаты, и поэтому Немирович-Данченко отдал распоряжение устроить меня в одном из флигелей во дворе, раньше занятом рабочими. Теперь флигель этот отдали нашей администрации, и, когда я вернулся из Петербурга, для меня оказалась отведенной небольшая, но уютная комната во втором этаже флигеля, расположенного в нескольких шагах от склада декораций и входа на сцену. Комнату обставили мебелью, сделанной по рисункам Добужинского для «Месяца в Деревне» (пьеса эта уже несколько лет не шла и ее обстановка не была нужна для сцены) и художественный вид моего нового жилища привел меня в восхищение. Ни о чем лучшем я не мог и мечтать: театр стал в полном смысле моим домом. Я поселился словно за монастырской стеной, отгороженной от назойливой сумятицы шумных улиц Москвы, и радовался тому что мог быть изолирован от всего того, что не было связано с моей театральной работой.

Официально театр наш находился в ведении Коммиссариата по Просвещению, но власти в дела наши вмешивались очень мало, и художественное руководство оставалось по старому. Мы жили своей обособленной жизнью, стараясь силами и средствами нашего искусства давать тем, кто приходил на наши спектакли, несколько часов художественной радости. Случалось так, что я по несколько дней сряду не выходил за ворота театра. В нашем буфете были

организованы завтраки и обеды для служащих, что очень облегчало вопрос питания для тех, кто, как я, не имел хозяйства дома.

Письменные переговоры с Гестом принимали все более конкретный характер. Под влиянием Н. Ф. Балиева, театр которого «Летучая Мышь» был привезен Гестом из Парижа и имел исключительный успех в Нью Йорке, предприимчивый американский антрепренер решил во что бы то ни стало показать Новому Свету Художественный театр. Он звал приехать на весь зимний и весенний сезон 1923 г. и просил командировать в Нью Йорк полномочного представителя для выработки условий и подписания договора. Расходы по командировке он принимал на себя. Вопросы поездки были вверены так называемому «Американскому Комитету», в который вошли Немирович-Данченко, Станиславский, из труппы Качалов, Москвин, Леонидов, Лужский и Подгорный и из администрации Румянцев и я. Так как Румянцев уже много лет ведал финансовой частью театра, то было решено командировать в Нью Йорк его. Ему было поручено на обратном пути из Америки остановиться в Берлине и пригласить Л. Д. Леонидова быть нашим заграничным представителем. Поддержанный Качаловым и Подгорным, я убедил наш Комитет, что Леонидов может оказать неоценимую пользу, как организатор гастролей в Европе и как наблюдатель за материальными интересами театра при всех дальнейших сношениях с Гестом. Снабженный материалом, выработанным нами на целом ряде совещаний, Румянцев выехал за границу.

Немирович-Данченко, желавший продолжать развитие успешно начатой им Музыкальной Студии, решил за границу не ехать и остаться с труппой в Москве, с тем, чтобы во главе поездки стоял один Станиславский. Никакие уговоры, ни Константина Сергеевича, ни всех его ближайших сотрудников, не могли заставить его переменить решение; он находил, что если он уедет, то молодое, новое дело может развалиться, тогда как с его присутствием оно окрепнет, пойдет вперед и обеспечит Художественному театру дальнейшее будущее в новом направлении создания синтетического театра, в котором слово, музыка и пластика сольются в одно целое. Разумеется, это не означало, что он желал совершенно отстраниться от участия в делах поездки: весь план турнэ, которое предполагалось распространить и на Европу, составление репертуара, распределение ролей, организация административного аппарата и материальная сторона дела, разрабатывались по его указаниям.

Хотя вопрос отъезда в Америку еще не был решен окончательно, но английское пароходство «Уайт Стар Лайн» оказалось уже осведомленным о ходе переговоров с Нью Йорком и через своего Московского представителя сообщило театру, что Гест пред-

полагает отправить нас в Америку на одном из самых быстроходных и роскошных пароходов их компании, которая заблаговременно предлагает свои услуги по организации путешествия за океан. Московский представитель пароходства пояснил, что «Уайт Стар Лайн» считает для себя хорошей рекламой доставить наш театр в Нью Иорк и обещает обставить нас максимальными удобствами. Румянцев отправился в Америку на лучшем их пароходе «Маже-стик», и все заботы об его проезде до Шербурга — порта отправления — через Ригу, Берлин, Париж были взяты на себя услужливым агентом пароходства.

Хотя работа в театре шла обычным порядком, но мысли всех и каждого были сосредоточены на том, состоится ли поездка, или нет, с каким репертуаром и, в зависимости от этого, кого возьмут за границу, а кому придется остаться в Москве? Особенно волновалась молодежь, никогда из России не выезжавшая и мечтавшая хотя бы на время вырваться из «советского рая».

Румянцев добрался до Нью Иорка довольно скоро, и от него стали приходить очень обстоятельные письма, дававшие полную картину хода переговоров с Гестом, которые несколько затягивались из за расхождения в некоторых материальных деталях. Живейшее участие во всем принимал Н. Ф. Балиев, уже вкусивший полный успех в Америке. Ему очень хотелось, чтобы любимый его театр, из которого вышел он сам, показал свое искусство американцам, и он делал все от него зависевшее, чтобы Гест и Румянцев пришли к обоюдному соглашению. Наконец, все шероховатости были сглажены, о чем Румянцев нам телеграфировал, и ему в ответ была послана телеграмма, что договор принимается. Официальный контракт должен был быть подписан позднее в Берлине при приезде туда Немировича-Данченко.

Поездка в Америку была решена со следующим репертуаром: «Царь Федор Иоаннович», «Вишневый Сад», «Три Сестры», «На Дне» и сборный спектакль, в который входили три картины из «Братьев Карамазовых» и «Провинциалка». Каждый спектакль должен был играться одну неделю — шесть вечерних представлений и два дневных, — по средам и субботам, что составляло восемь спектаклей в неделю (по воскресеньям не играли). Затем, после первых пяти недель гастролей, когда выяснится, чтó будет иметь наибольший успех, будет установлено, какие именно пьесы будут повторяться. При необходимости играть одну и ту же пьесу восемь раз в течение шести дней недели, вопрос дублерства в главных ролях становился крайне важным. Трудно было ожидать, чтобы, например, Москвин оказался в состоянии сыграть роль Царя Федора восемь раз подряд. Вся школа Художественного театра, построенная на искусстве не представления, а переживания, делала это чрезвычайно трудным, особенно для не-

которых актеров с крайне повышенной эмоциональностью. Предстояло тщательно пересмотреть все составы действующих лиц и заняться выбором дублеров. Этот выбор должен был окончательно выяснить состав труппы для поездки. Вполне естественно, что волнение молодежи крайне усилилось и каждому хотелось поскорее узнать свою судьбу. Для того, чтобы оградить Немировича-Данченко и Станиславского от бесчисленных распросов и объяснений на эту тему, дирекция театра вывесила объявление, что главными распорядителями по делам поездки за границу назначены Н. А. Подгорный и я, и что всякие разъяснения и справки по этому вопросу могут получаться только у нас. Легко себе представить, что с минуты появления этого объявления наш покой кончился. Так как на некоторые роли требовался не двойной, а тройной состав исполнителей, то оказалось нужным иметь за границей почти всю труппу. Список едущих был, наконец, установлен, о чем оповестили артистический и служебный персонал театра. При выборе наш комитет руководствовался максимальной необходимостью и полезностью каждого. Из труппы не попало в список всего несколько человек. Из технического персонала, кроме художника-декоратора и заведывающего сценой, не мог быть взят в поездку никто, потому что заграничные правила профессиональных союзов требовали пользования услугами местных рабочих и служащих.

Работа в театре усилилась: в то время, как Немирович-Данченко подводил к концу репетиции своей постановки «Периколы», Станиславский, с помощью Н. Н. Литовцевой и В. В. Лужского, руководил занятиями по вводу новых исполнителей в пьесы гастрольного репертуара. Заместители основных исполнителей понадобились для каждой пьесы, и коснулось это не только главных ролей, но и второстепенных. Среди различных нововведений в составах, одна новость представляла большой интерес, потому что влекла за собой не просто замену одного актера другим, а новую трактовку роли. Дело касалось «Царя Федора Иоанновича». С того дня, что Художественный театр открылся этой пьесой, т. е. с 14 октября 1898 г., роли Федора, Ивана Петровича Шуйского и Бориса Годунова игрались Москвиным, Лужским и Вишневским. Немыслимо было себе представить кого нибудь другого в этих ролях, и в случае болезни одного из них спектакль отменялся. В Америке спектакли не отменяются, так как на каждую роль всегда есть на готове дублер, и с этим надо было считаться. Надо было считаться также с необходимостью играть один и тот же спектакль восемь раз в неделю. Так что у Москвина, Лужского и Вишневского оказались теперь заместители: Качалов, Станиславский и Ершов. Ершов был молодой актер с еще недостаточно выраженной собственной индивидуальностью, поэтому в его толковании роли

Бориса трудно было ожидать чего либо непохожего на созданный раньше Вишневским образ. Но такие две яркие индивидуальности, как Качалов и Станиславский, резко отличавшиеся от Москвина и Лужского, конечно сулили много любопытного и неожиданного в трактовке ролей Федора и Шуйского.

Переписка с Румянцевым, задержавшимся в Нью Иорке по разным организационным делам, установила, что Моррис Гест относится с громадным энтузиазмом к приезду театра в Америку и обещает сделать все возможное для успешности предприятия. Спектакли привезенной им из Парижа «Летучей Мыши» проходили при переполненных сборах и сильно помогли тому, что интерес к русскому театру с каждым днем повышался. Пропаганду в прессе самой широкой информации о Художественном театре он поручил наиболее подходящему для этого дела человеку — Оливеру Сейлеру, которому даны были инстукции войти в письменный контакт со мною, с тем, чтобы я немедленно приступил к снабжению его нужным материалом. Как видно, сама судьба столкнула меня с Сейлером при первых моих шагах в Художественном театре для того, чтобы три года спустя соединить нас снова вместе. Размах затеянной Гестом антрепризы был очень большой: он обязался привезти в Америку Художественный театр с полной обстановкой, т. е. со всеми декорациями и теми необходимыми аксессуарами, которые в Америке подобрать невозможно, как например, полный набор церковных колоколов, царский трон, вся мебель для «Царя Федора» и бутафория той эпохи. Расходы по переезду персонала, багажа и сценического имущества из Москвы в Америку и обратно он принимал на себя.

Румянцев осмотрел театр, в котором должны были идти наши спектакли, и сообщил, что размеры сцены не отвечали размерам сцены Художественного театра. Он прислал нужные обмеры и Гремиславский приступил к переделкам декораций, строя их с таким рассчетом, чтобы они были портативные и могли перевозиться без особых затруднений. То, что переделкам не поддавалось, нужно было писать заново в Берлине, куда Гремиславский должен был быть послан заблаговременно. Тем временем мы с Подгорным образовали «штаб» по делам поездки, в который кроме нас двоих вошли Гремиславский, заведующий сценой и две секретарши. Комнату, где обычно происходили все деловые заседания Театра, мы обратили в нашу «походную канцелярию». Занятия обычно начинались рано вечером и затягивались до поздней ночи. Работа кипела: переписывались роли для вновь вводимых исполнителей, приготовлялись списки отъезжающих с биографическими данными, которые требовались для заграничных паспортов, анкетные листы для виз в Германию, описи увозимого сценического имущества для таможни, выполнение других формальностей. Виз во Францию

и Америку на советские паспорта получить в Москве было невозможно, и вопрос этот был отложен до приезда нашего в Берлин, где у Леонидова был план наладить это дело. В то время ни Франция, ни Америка еще не признавали советского правительства, и соответственных консульств в Москве не было. Кроме выполнения канцелярской работы, надо было еще подготовлять подробные либретто каждой пьесы, афиши, плакаты, информацию для прессы — все то, что неизбежно связано с театральными выступлениям не у себя дома, а заграницей. Материал этот предназначался для Сейлера и копии его лежали наготове в Москве для отправки сперва в Берлин, а затем в Нью Иорк, немедленно после того, как в Берлине состоится встреча Немировича-Данченко, Леонидова и Семена Геста, уполномоченного своим братом Моррисом подписать с Владимиром Ивановичем оффициальный контракт на американскую поездку. Последний собирался на летнее лечение и отдых заграницу и хотел провести некоторое время в Берлине, чтобы совместно с Леонидовым выработать план и маршрут гастролей театра в Европе, которые предшествовали бы гастролям в Америке.

Московское книгоиздательство «Светозар» заказало мне небольшую книжку, посвященную истории Художественного театра, для того, чтобы она продавалась во время наших заграничных гастролей. Имевшаяся брошюра на эту тему, составленная мною во время поездки бывшей нашей группы, послужила для меня главным материалом и дала возможность выполнить заказ в короткий срок. Книжка была выпущена на русском языке и предназначалась для перевода на соответственные иностранные языки.

Вскоре я получил телеграмму от Сейлера, чтобы я приготовился для интервью с представителем «Нью Иорк Таймс» в Москве Ультером Дюранти и с Московским корреспондентом «Кристьян Сайэнс Монитор» Чемберленом. Оба эти журналиста приехали ко мне в театр, и я имел с ними продолжительные беседы. Интервью с ними для двух важнейших газет Америки имели большое значение для начала информационной кампании в американской прессе. В 1922 г. иностранцы, жившие в России, не были изолированы от населения, как это делается теперь, и русским в свою очередь не только не запрещалось встречаться с иностранцами, но это даже поощрялось. Так что когда Германское Посольство, которому было известно, что Художественный театр собирается на пути в Америку побывать в Берлине, прислало приглашение театру на воскресный дневной прием, то приглашение это было принято. В прекрасном саду, прилегавшем к дому Посольства в Леонтьевском переулке, был устроен чай и большое угощение, и немецкие дипломаты оказали гостям самое любезное вни-

мание. Разговор сосредоточивался на том, какой популярностью пользуется в Берлине Художественный театр.

Московский наш сезон закрылся 14 июля 1922 г. премьерой «Периколы». Постановка этого чудесного творения Оффенбаха была построена Немировичем-Данченко на чередовании сцен, насыщенных остро-комической буффонадой, со сценами драматическими, полными нежной трогательности и лиризма. Текст устарелого либретто был переработан. При составлении нового либретто была поставлена задача, уловив сущность и значение музыки, углубить содержание пьесы. Для этого была оттенена трогательность любовной интриги и в то же время проведена красной нитью очень яркая сатира. Декорации и костюмы по рисункам П. П. Кончаловского содействовали красочности спектакля, в котором особенно заметно развернулся талант молодой артистки О. В. Баклановой, уже зарекомендовавшей себя в «Дочери Мадам Анго» и в нескольких драматических постановках Художественного театра.

Труппа разъехалась на каникулы до конца августа. Немирович-Данченко отправился в Берлин и Карлсбад. Перед отъездом он имел продолжительную беседу со мной, разъяснив, что он придает большое значение предстоящим гастролям театра, потому что мы явимся своего рода посланниками русского искусства за границей после революции. На нас ляжет ответственность за то, чтобы показать Западной Европе и Америке, что, не взирая на политические потрясения, старая русская культура продолжает стоять высоко и не идет на дешевые компромиссы. Не имея сам возможности быть с нами, он просил меня помогать Станиславскому во всех вопросах, в которые тот неизбежно будет вовлечен помимо своей работы, как режиссер и актер, и которые потребуют от него, как главного руководителя поездки, очень много внимания, сил и политического такта. Я, конечно, обещал приложить все старанья, чтобы дело шло гладко и успешно. На прощанье Владимир Иванович сказал мне: «Пожалуйста, следите за тем, чтобы мое имя всегда и везде было связано с именем нашего театра за границей». Сказана эта фраза была шутливо, но за ней скрывалась известная доля серьезности: Художественный театр так часто принято было называть «Театром Станиславского», как будто Немирович-Данченко не имел к нему никакого отношения, что за границей, где главным представителем театра являлся бы один Станиславский, надо было особенно внимательно следить за тем, чтобы имя отсутствующего Владимира Ивановича стояло на должном месте.

Грустно было расставаться с Немировичем-Данченко на долгий срок и сознавать, как часто будем мы чувствовать его отсутствие. В Берлине его поджидали Семен Гест и Леонидов, а Кон-

стантин Сергеевич поселился в «Доме Отдыха» для ученых, писателей и артистов неподалеку от Москвы, с тем, что если по делам поездки потребовалось бы свидание с ним, можно было бы легко к нему съездить.

В Берлине Владимир Иванович подписал с Семеном Гестом американский контракт и установил следующий план поездки: гастроли начнутся в середине сентября 1922 г. в Берлине, после чего труппа отправится в Прагу, оттуда в Париж и затем в Нью Иорк. В Берлинской прессе было сообщено, что Художественный театр едет за границу не показывать новое искусство, а везет в Париж и Нью Иорк, где он никогда еще не был, свой старый классический репертуар. А по дороге заедет «с визитом» в Берлин и Прагу, так сказать, навестить старых друзей.

Подобного рода сообщение в газетах было сделано главным образом для того, чтобы успокоить Станиславского, который почему то волновался, что репертуар наш состоит из старых пьес и что нас могут обвинить в «старомодности». Владимир Иванович просил его не смущаться за «отсталость» нашего искусства и совершенно резонно убедил его, что наш старый театр до сих пор еще «не преодолен» за границей.

Договорившись до всего с Леонидовым, который тотчас же установил нужные контакты для заключения договоров об аренде театров в Берлине, Праге и Париже, Немирович-Данченко уехал лечиться в Карлсбад. Вернуться в Москву он предполагал тогда, когда мы уже уедем оттуда.

Нашему «штабу» пришлось каникулы ограничить самым коротким временем, так как до выезда за границу, намеченного 14 сентября, нужно было еще выполнить не мало организационной работы. Отдых мой я провел в Петербурге, постоянная разлука с которым еще только углубила любовь мою к этому городу.

Как только я вернулся из отпуска, мы с Гремиславским и Подгорным отправились к Станиславскому с докладом о том, что подготовка к отъезду проходит очень гладко. Я внес предложение, во избежание переезда через несколько границ, отправиться в Германию морем из Петербурга, на одном из немецких пароходов, делавших регулярные рейсы между Петербургом и Штеттином. Это дало бы возможность обойтись без лишних пересадок, перегрузок багажа, таможенных осмотров и прочих осложнений. Станиславский план этот одобрил, с оговоркой, что сам он с семьей поедет сухим путем. Пароходов он не любил и побаивался морских путешествий, уже заранее волнуясь при мысли о переходе через океан. Решили командировать в Петербург одного из представителей нашей администрации, опытного в вопросах передвижений, для выяснения в конторе пароходства, возможно ли осуществить отправку на одном пароходе пятидесяти человек персонала, всех

декораций, реквизита, костюмов и личного багажа? Тоннаж пароходов, ходивших между Петербургом и Штеттином, был небольшой и количество кабин ограниченное. Переговоры с пароходством закончились вполне удовлетворительно, и наш администратор вернулся, довольный достигнутыми результатами. В наше распоряжение предоставлялся почти целый пароход, отплывавший из Петербурга 15 сентября 1922 г.

Съехалась труппа. В театре царило волнение и радостное возбуждение, всегда сопровождающее ожидание большого и приятного события. Дни летели быстро. Гремиславский отправился в Берлин, где его ждали декорационные работы, и незаметно наступило время общего отъезда. Я выехал в Петербург раньше других, чтобы пробыть немного дома. Вся труппа и вспомогательный персонал выехали из Москвы в Петербург 14 сентября, а Станиславский с семьей, секретаршей и старейшей нашей актрисой Е. М. Раевской в тот же день отправились по железной дороге через Ригу в Берлин. 15 сентября утром вся наша большая театральная семья была встречена мною в Петербурге на Николаевском вокзале. Так как пароход отходил лишь на заре следующего дня, то местом для общего отдыха и ожидания вечерней погрузки на пароход была назначена обширная квартира на улице Глинки, в которой помещалось агентство немецкого пароходства. Каждый мог проводить время, как ему угодно, до 8 часов вечера, когда должна была начаться отправка на пароходную пристань. К сожалению, весь день шел проливной дождь, и возможность для тех, кто не знал Петербурга и хотел осмотреть город, была совершенно испорчена. Несколько Петербургских друзей Художественного театра заехало в контору пароходства повидать любимых актеров и пожелать им счастливого пути.

С 8 часов вечера началась отправка на пристань, где погрузка на пароход задержалась из за каких то советских формальностей, и всем нам пришлось простоять под дождем у пристани на Васильевском Острове возле Морского Корпуса довольно долго. Когда, наконец, мы очутились на борту парохода, то общей радости не было пределов. Небольшой пароход блистал безукоризненной чистотой, был уютный и выглядел комфортабельно. В столовой была приготовлена обильная закуска, и после стояния на улице под дождем все пришли в отличное настроение, сразу же позабыв о пережитых неудобствах и радуясь «заграничной атмосфере» окружающей обстановки.

Плаванье началось на заре следующего утра. Дождь перестал, погода была чудная, и нельзя было достаточно налюбоваться видом Невы и куполов Исаакиевского собора, блиставших в ярких лучах восходящего солнца...

Находясь на германском пароходе, мы фактически были уже на германской территории, но, до выхода из Кронштадта, советская «опека» все еще продолжалась: большевистский агент находился тут. Наконец, перед выходом в Финский залив, он сошел с парохода на катер красного цвета, называвшийся «Выпускной», и мы очутились за границей.

19.

Сейчас трудно поверить, что уезжали мы из России в продолжительную поездку по Европе и Америке совершенно свободно, безо всяких политических комиссаров, прикомандированных к нашей организации для того, чтобы следить за нашим поведением и говорить нам, что мы можем и чего не можем делать. Тогда Московский Художественный театр все еще продолжал быть независимым и оставался товариществом на паях.

Море было бурным, и качка, начавшаяся сразу после Кронштадта, продолжалась почти весь переход до Штеттина и задержала нас в пути. Некоторые сильно страдали от морской болезни, но многие оказались настоящими «морскими волками» и не только ничего не имели против бури, но даже получали от нее удовольствие, часами проводя время на палубе. Кормили нас великолепно, и уход был самый предупредительный и любезный. Часть труппы, с Москвиным во главе, образовала хор, и, сидя на палубе, распевала русские и цыганские песни. Это настолько понравилось капитану, что он распорядился угостить нас шампанским, что не мало посодействовало повышению и без того веселого общего настроения. В Штеттине мы были встречены двумя помощниками Леонидова. Таможенные формальности прошли совершенно незаметно, нас посадили в поезд, и через несколько часов мы приехали в Берлин, где нас радостно приветствовал Леонидов, приготовивший для труппы комнаты в отелях и пансионах. Константин Сергеевич уже несколько дней находился в Берлине и очень волновался из за того, что буря задержала наш приезд. Когда он узнал, что пароход благополучно прибыл в Штеттин, то сразу успокоился.

Моррис Гест, любивший все делать в больших масштабах, принял меры к тому, чтобы поездка Художественного театра заграницу была обставлена, как важное событие. Поэтому он командировал в Берлин и журналистку Мисс Друккер и распорядился, чтобы она неотлучно находилась при труппе до самого нашего приезда в Нью Иорк. Основной задачей Семена Геста было окружить гастроли Театра обстановкой повышенного общественного внимания, и мисс Друккер должна была служить связующим звеном метду театром и многочисленными европейскими корреспондентами американской прессы и питать их материалом для посылки в Америку интересной информации. Началось это с момента приезда Станиславского в Берлин: толпа народу на вокзале, торжественная встреча, цветы, интервью журналистов, фо-

тографы. Было ясно, что от Художественного театра ждут много, и это обязывало к тому, чтобы спектакли были на настоящей высоте. Их успех в Европе мог оказать большое влияние на дальнейшую судьбу гастролей в Америке. До начала открытия Берлинских спектаклей оставалось немного больше недели. Когда все мы собрались в арендованном для гастролей Лессинг Театре, то Станиславский в своей речи труппе подчеркнул ответственность каждого из нас за успешность дела и призывал всех отнестись к работе как можно сериознее и добросовестнее. Каждый из нас был доволен оказаться в Берлине. Те, кто бывал здесь раньше, радовались возможности снова пожить в этом хорошем городе. Те же, как наша молодежь, которые никогда из России не выезжали и выросли в тяжких условиях большевизма, были в полнейшем восторге от всего, что они увидели здесь. То, что люди на улицах одеты не только не плохо, но даже элегантно, что сами улицы блистают чистотой, что переполненные товарами нарядные магазины свободно торгуют, что есть сколько угодно ресторанов и кафе, что существуют в неограниченном количестве извозчичьи коляски и таксомоторы — все эти нормальные явления большого культурного города представлялись чем то необычным. Однако, времени на то, чтобы сразу же вкусить все блага и преимущества жизни, не искалеченной большевиками, было мало. Надо было работать и готовиться к открытию, не теряя ни одного дня. Для увеличения количества участвующих в больших народных сценах в «Царе Федоре» были приглашены русские сотрудники, с которыми Лужскому необходимо было репетировать, чтобы слить их в одно целое с актерами, занятыми в этих сценах. Делать это нужно было на сцене арендованного для нас «Лессинг театра», а сцена оказалась занятой репетициями местной труппы, готовившей под руководством своего директора и режиссера Барновского новую постановку «Фауста». Леонидов предупреждал Барновского о том, что нам нужна будет сцена для подготовительных работ, и все казалось устроенным. Однако, когда дошло до дела, то оказалось немыслимым мирным путем скомбинировать время таким образом, чтобы и репетиции «Фауста», и наши могли идти, не мешая друг другу. Кончилось тем, что наши занятия были перенесены в столярную мастерскую соседнего театра. На этом неприятности не прекратились: часть наших декораций пострадала от воды, попавшей в трюм парохода во время бури в Балтийском море, и потребовала срочной переписки, и Гремиславскому пришлось в самый короткий срок реставрировать повреждения. Физические условия работы для администрации были очень тяжелые: для нашей конторы нашлась только одна небольшая комната, в которой одновременно занимались две секретарши, Леонидов и я. Та же самая комната служила иногда Станиславскому для прие-

ма посетителей, которых он не хотел видеть у себя в отеле. Среди всей этой невообразимой тесноты еще вечно толкались разные люди, приходившие по делам к Леонидову и ко мне, а также Семен Гест и мисс Друккер. В самый разгар суеты, когда я разрывался на части, не давая покоя Барновскому и стараясь доказать ему, что наши репетиции в данный момент гораздо важнее его репетиций «Фауста», мисс Друккер обратилась ко мне с просьбой допустить ее к детальному осмотру костюмов из «Царя Федора», чтобы детально описать в своей очередной корреспонденции в Нью Иорк, из какого материала костюмы сделаны и сколько пошло на них бархата, парчи, мехов и пр. Намерения у нее были самые правильные: она знала, что эти на наш взгляд пустяки, представляют интерес для американских газет, на котором можно строить развитие в прессе рекламы, того, что называется «публисити». В то время я был еще новичком в американском газетном деле, мало знакомым с могущественным во всех американских предприятиях словом «публисити», и потому страшно на мисс Друккер рассердился, что она не дает мне покоя с какими то глупостями, по ее мнению важными для Америки, в то время как до Америки еще далеко и надо заниматься Берлином. Я крикнул ей: «У меня голова лопается от Берлина и мне сейчас не до Америки». Находившийся тут же Семен Гест объяснил мне самым мирным образом, что я не прав и что Друккер только старается как можно лучше выполнить возложенную на нее задачу и помочь распространению интереса к нашему Театру в Америке. Я быстро смирился и попросил заведывающую костюмами удовлетворить желание американки и показать ей то, что можно, не отрывая костюмера и костюмерши от их работы по приведению костюмов в порядок перед открытием гастролей. Не прошло и дня, как предприимчивой американке понадобилось осмотреть все церковные колокола, вывезенные нами из Москвы. Новая ее корреспонденция, посвященная «этим загадочным, экзотическим русским», должна была описать колокольный звон, которым сопровождается выход Царя Федора из Архангельского собора. На этот раз я уже не злился и сейчас же распорядился, чтобы ей показали колокола.

Берлинские гастроли открылись «Царем Федором» 26 сентября 1922 года. Успех был очень шумный, театр был переполнен, и овации продолжались бесконечно. Не мало внимания публики привлекло подношение театру от Морриса Геста: как только опустился последний занавес и начались аплодисменты, в зрительном зале появилось четверо людей, которые направились к барьеру, отделявшему рампу от первого ряда. Через их плечи были перекинуты палки, на которых была прикреплена колоссальная корзина цветов с американским флагом. Когда занавес поднялся, то корзина эта с трудом была поднята на сцену и поставлена пе-

ред участвующими. Размер этого цветочного подношения вполне отвечал широкому размаху нашего заокеанского антрепренера. Корзина затем была выставлена в фойэ театра и находилась там до окончания Берлинского ангажемента.

Спектакль ознаменовался одним инцидентом, который мог иметь очень неприятные последствия. Шла ночная сцена в саду у Шуйского, когда сам Шуйский, его родные и сторонники — все противники Бориса Годунова — решают подать челобитню Царю Федору о том, чтобы он расторг свой бесплодный брак с Царицей Ириной, сестрой Годунова, и женился на молодой княжне Мстиславской, племяннице Шуйского. Княжна ничего об этом плане не подозревает и надеется выйти замуж за влюбленного в нее князя Шаховского. В тот момент, когда все собравшиеся подписывают челобитню, обмакивая гусиное перо в бронзовую чернильницу, прикрепленную к поясу одного из бояр, выскакивает Шаховской, который прятался за деревьями и слышал о плане заговорщиков, выхватывает челобитню и убегает с нею к Царю. Молодой актер Ершов, игравший Шаховского с большим темпераментом, с таким азартом выхватил челобитню, что задел рукой чернильницу — тяжелую музейную вещь эпохи Иоанна Грозного — и она полетела в зрительный зал, попала в одну из лож и ударила по голове сидевшую в ней даму. Раздался крик, потонувший в аплодисментах: это был конец акта и почти никто из публики не заметил, что произошло. Леонидов и я бросились в ложу, чтобы узнать, насколько пострадала дама. Выяснилось, что, к счастью, удар был очень незначительный, но испугалась она, конечно, весьма сильно. И дама, и ее муж, оказавшийся никем иным, как издателем газеты «Нью Иорк Таймс» мистером Окс, разговаривали с нами очень сердито и уехали из театра. Когда Станиславский узнал о том, что случилось, то он пришел в ужасное волнение, особенно после того, как ему стало известно, кто такой мистер Окс. Ему уже рисовалась мрачная картина, как владелец самой влиятельной в Нью Иорке газеты будет мстить нам в Америке за причиненную его жене неприятность. Константин Сергеевич поручил Леонидову и мне поехать на следующий день с визитом к Оксам, узнать, как себя чувствует пострадавшая, и передать ей от Художественного театра букет роз. Актеры, игравшие Шаховского и боярина с чернильницей, были в панике: некоторые из их товарищей дразнили их, пугая, что, в наказание за излишнее усердие в игре, оба будут отосланы обратно в Москву.

Визит наш на следующий день прошел очень хорошо, здоровье миссис Окс было в полном порядке, и мы расстались друзьями. Мистер Окс, полушутя, полусерьезно выражал желание получить злополучную чернильницу на память, но мы объяснили ему, что

эта вещь составляет часть личной музейной коллекции Станиславского, которой он очень дорожит.

Рецензии первого спектакля в каждой Берлинской газете были прекрасные. Мне пришлось перевести их на русский язык, и мои переводы были вывешены на доске за кулисами, для того, чтобы труппа могла с ними познакомиться. Все актеры, в особенности Станиславский, до последней минуты терзавшийся сомнениями относительно возможности успеха, были приятно обрадованы щедрыми похвалами критиков. Берлин отнесся к Москвичам, как к старым любимцам, и на дальнейших спектаклях, будь то «Царь Федор», «На Дне», «Вишневый Сад», или «Три Сестры», зрительный зал был переполнен каждый вечер. Для прощального представления шли «Три Сестры». Когда пьеса закончилась и закрыли занавес, сцена заполнилась цветочными подношениями. Потом занавес поднялся, вышла вся труппа и к ней был обращен ряд приветствий от различных Берлинских театров и от представителей многочисленной русской колонии, в большинстве состоявшей из Москвичей и Петербуржцев. К ним, главным образом, относилось ответное благодарственное слово Станиславского.

Пребывание наше в Берлине совпало с приездом туда А. К. Глазунова, в то время еще директора Петербургской Консерватории, продолжавшего оставаться на своем посту и с большой твердостью преодолевавшего разные бурные натиски на автономию искусства разбушевавшегося пролетариата. Впервые после революции Глазунову удалось выбраться за границу отдохнуть. Я был на симфоническом концерте из его произведений, которыми он сам дирижировал. Солисткой была блестящая скрипачка Цецилия Ганзен, окончившая Петербургскую Консерваторию по классу Л. С. Ауэра. Радостно было присутствовать на этом вечере и быть свидетелем оваций по адресу одного из любимых наших композиторов. После концерта представители Берлинского музыкального мира чествовали Глазунова в Отеле Фюрстенхоф ужином, за которым снова было выражено много чувств горячей симпатии Александру Константиновичу. Всегда казавшийся таким застенчивым, в своей ответной речи, сказанной на отличном немецком языке, он обнаружил прекрасные ораторские способности.

Следующим этапом наших гастролей была Прага, где спектакли должны были начаться через десять дней после окончания Берлинского ангажемента. Это дало возможность труппе не спешить с немедленным выездом из Берлина и спокойно подготовиться к открытию сезона в Праге. Столица Чехо-Словакии встретила Художественный театр восторженно, чисто по братски: громадная толпа народу собралась на вокзале с неизменным Квапилем во главе... Со времени первого посещения театром Праги в 1906 г.

имена Немировича-Данченко и Станиславского стали для Квапиля непревзойденным идеалом в искусстве сцены, и потому возобновить личное общение с Константином Сергеевичем являлось для него большой радостью. Выше я говорил о том, какую важную роль он сыграл в деятельности нашей бывшей группы в Пражском Виноградском театре. Тот же самый театр гостеприимно открыл свои двери теперь уже не групе артистов Художественного театра, а всему театру в целом. Подготовка монтировки наших пьес и работа с сотрудниками пошла безо всяких осложнений и затруднений, никто не мешал нашим репетициям, сцена была к нашим услугам в любое время и каждый из персонала Виноградского театра старался помочь и быть услужливым. Полная противоположность тому, что делалось в Лессинг театре в Берлине. Актеров наших всегда поджидало множество милых и любезных чехов, с помощью которых в свободное от работы время они совершали прогулки и экскурсии, знакомившие Москвичей с достопримечательностями Праги и ее окрестностей. Во всем чувствовались любовь и симпатии братского народа.

Спектакли имели громадный успех, и отзывы печати были исключительные. Переводить рецензии, не зная чешского языка, я, конечно, не мог. Да этого и не требовалось, потому что множество окружавших нас чехов достаточно понимало по русски, чтобы знакомить труппу с тем, что писали Пражские журналисты. Состоялось несколько банкетов, организованных писателями, актерами, политическими деятелями, любившими Россию и высоко ценившими ее культуру. Последний спектакль закончился большим торжеством, устроенным дирекцией Виноградского театра на сцене, при открытом занавесе, с поднесением художественной вазы из богемского хрусталя. Во всех речах, сказанных при этом, чувствовалась настоящая теплота. Театр наш в свою очередь, в день празднования четвертой годовщины существования Чехо-Словацкой Республики, поднес Виноградскому театру большой лавровый венок с соответственной надписью на лентах. К венку было приложено приветствие. Венок был выставлен в фойэ, для того, чтобы его могла видеть публика, а приветствие было опубликовано в газетах.

Закончив серию объявленных гастролей «Тремя Сестрами», мы дали еще один дополнительный спектакль «На Дне» по общедоступным ценам для просветительного отдела городского самоуправления, через которое были распространены билеты. Кроме того, состоялся еще один вечер чтения литературных и сценических отрывков в огромном концертном зале «Люцерна». Устроен был этот вечер исключительно для того, чтобы дать возможность большой массе публики, которая не вместилась бы в зал Виноградского театра, проститься с русскими артистами.

После гастролей в Праге предстоял довольно длительный перерыв, так как до начала Парижского сезона оставалось еще пять недель. Мы находились недалеко от Загреба, и нам с Леонидовым пришла мысль возобновить связь с этим городом, чудесные воспоминания о котором жили в душе каждого из нас, кто имел возможность узнать и полюбить его. Поддержанные Книппер-Чеховой и Качаловым, мы разъяснили Станиславскому, что поездка в Загреб, чье мало знакомое имя ничего ему не говорило, даст Художественному театру и прекрасные сборы, и большое моральное удовлетворение. В результате, дирекции Загребского «Народно Казалище» была послана телеграмма с предложением наших гастролей. Утвердительный ответ, составленный в самых радостных выражениях, пришел немедленно, и материальные условия, выработанные Леонидовым для Художественного театра очень выгодно, были приняты безоговорочно.

Присутствовать на расставаньи труппы с Пражскими друзьями мне не пришлось, так как я должен был вместе с Лужским и Гремиславским отправиться в Загреб заблаговременно для неотложных подготовительных работ. Когда мы с Гремиславским вошли в здание «Казалища», где еще сравнительно недавно наша бывшая группа переживала столько хорошего, то было такое чувство, будто мы вернулись в родной дом. Артисты, администрация, рабочие горячо и душевно нас приветствовали, обнимали, жали нам руки, рассказывали, что приезд театра ожидается с громадным волнением. Газеты переполнены статьями на эту тему, билеты на все спектакли раскуплены, готовится торжественная встреча русских актеров, которые будут гостями города.

В день приезда труппы на вокзале к приходу поезда, несмотря на то, что было около шести часов утра, собралось множество народу с цветами. Администрация и артисты Загребского театра рассадили прибывших по экипажам и развезли их по квартирам. В городе был объявлен праздник, дома были украшены флагами, и занятия в учебных заведениях отменены, как в неприсутственный день.

До открытия наших спектаклей оставалось четыре дня, нужных для обычной подготовки статистов, прилаживания декораций и проверки освещения. Работы эти происходили в утренние и дневные часы. А вечерами шли спектакли «Казалища», хозяева которого предусмотрительно составили свой репертуар таким образом, чтобы ознакомить нас с деятельностью трех своих трупп: оперной, балетной и драматической. Для оперного спектакля была выбрана «Проданная Невеста», для балетного «Петрушка» и «Шопениана» и для драматического хорватская драма «Голгофа». И оперный, и балетный спектакли очень понравились прекрасной стройностью постановки. Маргарита Фроман, стоявшая

во главе балета, с большой точностью возобновила хореографию Фокина, которую она хорошо помнила, как участница знаменитых выступлений русского балета в антрепризе Дягилева в Париже. Но самым интересным из всего виденного была «Голгофа». Не пьеса, посвященная революционному движению рабочих, а ее постановка и исполнение. Как видно, спектакль этот нарочно приберегли к концу показанных нам представлений, для усиления последнего впечатления. Каждое действующее лицо было словно выхвачено из жизни. Группировка больших народных масс и правдивая взволнованность их переживаний говорили о вдумчивой работе режиссера с большим вкусом и воображением. «Голгофа» настолько поразила Станиславского, что после конца спектакля он собрал всю нашу труппу и выразил опасение, не покажутся ли хорватам слабыми народные сцены в «Царе Федоре» в сравнении с тем, как играют актеры их собственного театра? Конечно, трудно было ожидать, чтобы собранные несколько дней тому назад сотрудники, наскоро введенные Лужским в наш ансамбль, могли проявить такую же стройность и слаженность, как все те, кто долго работали над созданием хорватской постановки «Голгофы». И потому страх Константина Сергеевича, когда он сказал нашим актерам: «Господа, а ведь, кажется, нам нечего будет завтра здесь показывать?» имел известные основания. Но мне думается, что фраза эта главным образом преследовала цель педагогическую и была направлена на то, чтобы каждый участник «Царя Федора» приложил все старанья выполнить, как можно лучше, возложенную на него сценическую задачу. Слова Станиславского не пропали даром; давно уже Москвин не играл с таким вдохновением и подъемом, как на следующий вечер, когда открылись наши спектакли. «Царь Федор Иоаннович» прошел триумфально, и никому и в голову не пришло сравнивать, чьи народные сцены лучше, Московские или Хорватские? Слишком захвачена была публика глубиной и величием игры замечательных русских актеров и исключительным совершенством их сценического мастерства.

Я был счастлив, что Станиславский согласился на гастроли в Загребе, по первоначальному плану поездки не предусмотренные. Он убедился в том, что слова мои об исключительной восприимчивости и сердечности этого города нисколько не были преувеличены. Прием и оценка каждого дальнейшего нашего спектакля явились только подтверждением, что вряд ли найдется другое место в Европе, где бы так любили и ценили искусство Художественного театра, как в Загребе. В этом отношении даже Прага со всем ее энтузиазмом уступала первенство Загребу.

Здесь постепенно прошли вводы новых исполнителей в составы «Вишневого Сада», «Трех Сестер» и «Царя Федора». Самой важной переменой были новые исполнители Федора (Качалов)

и Ивана Шуйского (Станиславский). Качалов дал образ, совершенно непохожий на трактовку Москвина. В его Федоре, также как у Москвина кротком и благостном, порою чувствовалось, что он сын Иоанна Грозного, и потому в минуту гнева, когда он кричит Годунову «Я Царь, или не Царь»? становились понятны его слова: «Пора мне вспомнить, чья кровь во мне!..». Станиславский тоже совершенно отошел от Шуйского в привычной трактовке Лужского и прежде всего выделил образ военоначальника, «мужа войны». Не мало возникло споров среди нас, кто играет лучше, основные исполнители или новые, но все сошлись на том, что новые толкования старых ролей были крайне интересны и способствовали освежению пьесы, не сходившей с репертуара четверть века.

Для последнего спектакля в Загребе шел «Вишневый Сад». Прощанье было до того трогательным, что и публика, и собравшаяся на сцене вся наша труппа плакали. Цветы летели из зрительного зала и с колосников и буквально засыпали актеров. Представители разных организаций подносили венки, говорили речи, целовали актеров, публика кричала «Живио» и просто безумствовала. Константин Сергеевич сказал благодарственную речь, после которой овации еще усилились. Никто не хотел расходиться. Кончилось тем, что актеры забросали публику цветами, заполнившими сцену. Художественный театр видел на своем веку много оваций, но такой теплоты и сердечности, какой подарил его Загреб, он еще никогда не испытывал.

Успехи в Берлине, Праге и Загребе не прошли незамеченными в Америке. Благодаря стараниям мисс Друккер, неотлучно находившейся при нас, местные корреспонденты американских газет получали билеты на все наши спектакли и посылали отчеты в свои газеты. Кроме того, американские журналисты интервьюировали Станиславского и некоторых главных артистов. Особенным их вниманием пользовалась О. Л. Книппер-Чехова, свободно владевшая английским языком и имевшая возможность без помощи переводчика отвечать на вопросы журналистов об Антоне Павловиче, чье имя в Америке очень популярно.

Не могу не отметить своеобразного преследования нас пароходством «Уайт Стар Лайн». Куда бы мы ни приезжали, немедленно в нашей конторе появлялся представитель этой английской компании и в самой любезной форме спрашивал, не может ли он быть чем нибудь полезен администрации Театра? Как видно, пароходство очень дорожило своими будущими пассажирами и изо всех сил старалось им угодить.

После Загреба нас ждал Париж, но прежде, чем попасть туда, надо было остановиться на некоторое время в Берлине для приведения в порядок дел по визам. Чтобы получить право въезда

во Францию с транзитным проездом через Бельгию, Леонидов с помощью посла Временного Правительства В. А. Маклакова добился того, что французское министерство иностранных дел сделало распоряжение своему консулу в Берлине выдать нам специальные удостоверения личности, заменявшие паспорта, которые могли быть визированы. Эти же удостоверения должны были потом служить для виз в Америку. Вся эта процедура потребовала довольно много времени.

Беспокоила забота доставить в Париж в целости и сохранности наше большое и громоздкое сценическое имущество. Забота эта возникла перед самым выездом из Загреба. Путь оттуда до Парижа лежал через несколько границ; идти транзитом декорации, костюмы, бутафория, мебель, колокола не могли. Все это должно было проходить через различные таможни и несколько раз перегружаться. Вопрос осложнялся еще тем, что часть немецкой территории, через которую надо было проезжать, продолжала быть оккупированной после войны союзными войсками, и там требовалось соблюдение специальных формальностей для пропуска грузов. Одним словом, все говорило за то, что отправлять драгоценный наш театральный багаж без провожатого, который присутствовал бы при всех таможенных осмотрах и перегрузках, просто было невозможно. Таким провожатым был назначен сын Качалова, бывший одним из помощников режиссера и состоявший в распоряжении Гремиславского по постановочной части. Он был очень толковым и деловым молодым человеком, знал иностранные языки, и можно было быть уверенным, что он хорошо справится с возложенным на него делом.

Несмотря на полные везде сборы, материальное наше положение было трудным: слишком велики были расходы по содержанию личного состава и переездам. До приезда в Америку нечего было и думать о каких либо выгодах, лишь бы был сбалансирован бюджет. Для пополнения наших доходов Леонидов использовал короткое пребывание в Берлине и снял большой концертный зал, вмещавший громадное количество публики, в котором был устроен литературный вечер с участием всех главных сил труппы. Народу собралось столько, что не хватило вешалок для хранения верхнего платья. Все билеты были проданы, и пришлось устроить приставные места. В зале стояла такая теснота и духота, что во время чтения О. Л. Книппер-Чеховой рассказа Чехова «Дом с Мезонином» какой то господин упал в обморок, и его на руках вынесли в корридор. Произошло минутное замешательство, но оказалось, что лишившийся чувств человек быстро пришел в себя, и программа вечера была доведена до благополучного конца безо всяких инцидентов.

Приехали мы в Париж 30 ноября 1922 г. вечером и были

встречены на вокзале директором снятого для наших гастролей театра Елисейских Полей Жаком Эберто, множеством представителей Парижского театрального мира, журналистами, фотографами. Среди встречавших было не мало русских, и русская речь перемешивалась с французской. После приветственной речи Эберто, все отправились в приготовленные для них комнаты в гостиницах, расположенных близ театра на Авеню Монтэнь. Приехали все, усталые с дороги, как-то еще не отдавая себе отчета, что находятся в Париже, о котором большинство, никогда его не видевшее, мечтало, как о чем то сказочном и недостижимом. Я не был здесь шестнадцать лет и радовался вновь пробыть в Париже, о бесконечном обаянии которого сохранил неизгладимые воспоминания. На следующее утро мы явились в театр Елисейских Полей, прекрасная внешность которого и его внутреннее устройство произвели самое лучшее впечатление. К сожалению, сразу же начались неприятности и волнения: наш театральный багаж все еще не прибыл, и сопровождавший его сын Качалова телеграфировал, что в пути произошли задержки, но что он прилагает все усилия, чтобы привезти его к открытию, до которого оставалось четыре дня.

Жак Эберто оказался человеком чрезвычайно нервным, и говорить с ним о том, чтобы отложить открытие, если багаж не придет во время, было весьма трудно. При всем своем уважении к Станиславскому, объясняться с ним на эту тему он не хотел, отговариваясь тем, что Константин Сергеевич слишком большой художник, чтобы разбираться в вопросах практических. Леонидов не говорил по французски и прибегал к немецкому языку, что Эберто раздражало. Поэтому вся тяжесть переговоров легла на меня. Наконец, мы условились на всякий случай отодвинуть начало гастролей на один день. Труппе дано было два свободных дня для ознакомления с Парижем, который привел всех в восторг, а я должен был заняться с секретарем Эберто, очень любезным и деловым молодым человеком, проверкой перевода наших либретто и программ. Это отнимало много времени, материал был обширный, и для ускорения дела мы правили корректуры прямо в типографии. Ошибок с правописанием всех сложных для французов русских названий, имен и фамилий было, конечно множество.

В театре Елисейских Полей мы застали последние спектакли модного тогда Шведского Балета, руководителем и главным танцором которого был Жак Борлин. Его хореография считалась новым словом в искусстве балета и имела мало общего с классическими формами русского балета. Все, что у меня осталось в памяти от того, что танцовала труппа Борлина, был какой то хаос уродливых прыжков и движений, среди которого выделялась интересная музыка Дариуса Мило для балета «Сотворение Мира».

Наступил канун объявленного открытия наших гастролей, а

декорации, костюмы и пр. все еще не прибыли. В этот вечер Эберто назначил у себя в театре официальный прием-встречу Художественного театра, разослав приглашения всему «Цвету Парижа». Станиславский дал Эберту слово, что если к завташнему дню мы все еще будем без декораций и костюмов, то сезон наш все равно откроется какой нибудь специальной концертной программой. Последняя телеграмма от сына Качалова с пути следования говорила, что все сценическое имущество будет в Париже завтра — 5 декабря 1922 г. С надеждой, что завтра наступит конец нашим ужасным волнениям, мы отправились на прием. Зал театра Елисейских Полей был переполнен нарядной публикой. Вечер открылся речью Эберто, в которой он отметил, что считает большой честью принимать у себя в театре великого художника сцены Станиславского и его артистов, деятельность которых известна всему театральному миру. Затем Петербургский критик А. Я. Левинсон на отличном французском языке рассказал краткую историю Художественного театра и развития его творческих идей и достижений, после чего выступили с горячими приветствиями Антуан и директор «Театра Старой Голубятни» — в то время одного из передовых театров Парижа — Жак Копо.

Ответная речь Станиславского на французском языке, которым он владел в совершенстве, имела громадный успех, особенно после того, как он рассказал о наших злоключениях с багажом и обещал, что, что бы ни случилось, начать спектакли завтра. Завтрашний день прошел в агонии ожидания, потому что декорации прибыли в театр только к шести часам вечера, а костюмы и того позже. Над разгрузкой багажа трудились не только французские рабочие и наш технический персонал, но и все, кто был под рукой, включая актеров. И в то время, как рабочие сцены втаскивали, устанавливали и подвешивали декорации, одни актеры гримировались, а другие поспешно доставали из корзин костюмы и одевались. Кто то из французских рабочих, принимавших деятельное участие в наших общих усилиях поспеть во время начать спектакль, очень образно выразился: «Это настоящая битва при Марне!..».

Публика уже заполняла зрительный зал, а за кулисами и на сцене все еще шла лихорадочная суета приготовлений. Все понимали, что спасти спектакль со сложной обстановкой, которая не была проверена на незнакомой сцене, могло только чудо. Но чудо свершилось. Занавес был поднят с запозданием всего на полчаса (публике был сделан анонс о небольшом запоздании с началом), все прошло гладко, овации начались уже с первого акта и представление закончилось безо всяких ошибок под шумные аплодисменты.

На следующий день вышли восторженные рецензии, и Не-

мировичу-Данченко была послана поздравительная телеграмма с извещением о громадном успехе.

До появления Парижских рецензий Станиславский волновался — что скажут критики города, избалованного театральным искусством, требовательного и прихотливого? Волнения его оказались напрасными: первый же спектакль «Царь Федор Иоаннович», как и все остальные, когда шли «Вишневый Сад» и «На Дне», сразу рассеял все сомнения и доказал, что искусство Художественного театра может сыграть большую роль в жизни французской сцены, дать ей новые и благотворные толчки. Таков был тон критиков различных направлений. Общий их голос был отлично выражен рецензентом газеты «Ла Пресс», сказавшим: «Сколько художественного богатства дала нам Россия! И среди этого то, что дает Московский Художественный театр, является самым значительным...».

В актерских кругах Парижа интерес к нашим спектаклям был очень большой, поэтому в знак внимания к французским сотоварищам, из которых не мало приходило за кулисы знакомиться и выражать свое восхищение, 15 декабря был дан специальный бесплатный дневной спектакль «На Дне» для артистов и деятелей Парижских театров. Зрительный зал был переполнен публикой, среди которой было не мало знаменитых имен. Трудно передать энтузиазм, с которым принималась пьеса. По окончании представления, одна актриса, имени которой я, к сожалению, не помню, вышла на сцену и сказала от лица союза актеров благодарственную речь, по окончании которой она поцеловала руку Станиславского, к не малому смущению Константина Сергеевича. Овации длились бесконечно. Я как сейчас вижу восторженное лицо Клода Фаррэра, перегнувшегося через барьер ложи и махавшего платком. Рядом с ним стояла бывшая артистка французской труппы Михайловского театра Генриэтта Роджерс, которую очень любили в Петербурге. Она пришла потом за кулисы, где собралась целая толпа французских актеров; среди них я встретил другую бывшую актрису Михайловского театра Шеллэр и ее мужа Домри, бывшего главным режиссером Михайловской труппы.

Закрытие сезона было объявлено на 20 декабря, но Эберто просил дать еще один спектакль 24 декабря и сыграть «Три Сестры», рассчитывая, что не шедшая еще пьеса даст полный сбор. К сожалению, согласиться на это было невозможно, потому что надо было отправлять декорации в Америку не позднее 22 декабря. Поэтому взамен «Трех Сестер» был выбран сборный спектакль, который не требовал декораций и мог идти на фоне сукон: три картины из «Братьев Карамазовых» и «Провинциалка». Прощанье с Парижем было очень теплым, и Эберто предложил вер-

нуться в мае 1923 г. для новых гастролей. Было слишком рано решать этот вопрос теперь, и потому он остался открытым в зависимости от того, как сложатся дела в Америке.

Первое наше знакомство с Америкой состоялось в американском консульстве в Париже, куда каждый из нас должен был явиться для выполнения целого ряда формальностей по получению визы в Соединенные Штаты. Формальностей этих было много, так как советские паспорта были заменены специальными удостоверениями личности, выданными французским консульством в Берлине и требовали ответов на разные опросные пункты. Служащие американского консульства были крайне любезны и облегчили длинную процедуру опросов и заполнения анкет.

Отъезд труппы в Шербург, а оттуда отплытие в Нью Иорк на пароходе «Мажестик» были назначены 27 декабря. По контракту с Гестом, мы должны были плыть во втором классе, т. к. расход по переезду в первом классе всей нашей громады был бы слишком велик. Но любезное пароходство недаром обещало Театру все удобства: в наше распоряжение были предоставлены самые лучшие просторные каюты, какие только имелись во втором классе. Станиславскому была предложена каюта в первом классе, но он предпочел не разлучаться с труппой и не пожелал воспользоваться никакими привилегиями. Между прочим, Константин Сергеевич, не любивший морских путешествий, побаивался перехода через океан и все волновался, достаточно ли надежный пароход «Мажестик»? Его очень интересовало, сколько на нем труб; он наивно воображал, что чем больше у парохода труб, тем солиднее его качества. Но после того, как ему сказали, что «Мажестик» один из лучших пароходов «Уайт Стар Лайн» и что у него три трубы, он успокоился.

С окончанием спектаклей, у труппы оставалось несколько свободных дней, которые были посвящены Парижским музеям и ознакомлению со старым Парижем под руководством известного Московского журналиста С. В. Яблоновского, прекрасно знавшего Париж. Жили почти все мы в двух небольших гостиницах напротив театра Елисейских Полей. Одна из них имела ресторан-бистро, где мы завтракали, обедали и ужинали. Атмосфера этого типично французского кабачка была самая приятная, здесь было уютно и весело, а кормили не хуже, чем в каком нибудь нарядном ресторане. Хозяева — муж и жена — сами и готовили, и подавали к столу. Они очень нас любили и прекрасно научились понимать тех, кто по французски не говорил и объяснялся знаками. Среди местной русской колонии стало известно, где можно найти Московских актеров после спектакля, и много народу заходило повидать любимых артистов. Скромное бистро, сделалось очень популярным, и не мало шампанского было здесь выпито.

Свободного времени у меня было довольно мало. Но, все-таки, мне удалось немного походить по музеям и просто бесцельно побродить по Парижским улицам, что я очень любил. Как и при первом моем посещении Парижа в 1906 г., я не мог не поддаться обаянию его уличной жизни с элегантной толпой людей, наводнявших бульвары, часами сидевших в кафе и громко и оживленно болтавших. Во всем этом была какая то неизъяснимая прелесть праздничной, легкомысленной беззаботности. За те годы, что я не был в Париже, главной переменой на улицах было исчезновение фиакров и громадных омнибусов — этих старомодных, но таких колоритных экипажей с кучерами, щелканьем бичей подгонявших лошадей. Их заменили таксомоторами и автобусами со скрипучими тормозами.

20

Время летело быстро, и наступила пора Лужскому, Гремиславскому и мне уезжать в Америку за несколько дней до отъезда всех остальных. В Нью Иорке предстояла работа по подготовке открытия сезона: Гремиславскому по постановочной части, Лужскому по репетированию народных сцен с местными сотрудниками и мне по целому ряду дел с Сейлером, среди которых между прочим, было издание иллюстрированного альбома, посвященного Художественному театру, и переводов пьес нашего репертуара. Для облегчения понимания пьес на русском языке, Моррис Гест заказал переводы полного их текста, с тем, чтобы они продавались в виде маленьких книжек за самую скромную цену в кассе театра при покупке билетов.

Подбором сотрудников среди русских жителей Нью Иорка занялся Р. В. Болеславский. Он находился в Нью Иорке уже давно. Когда бывшая наша группа отправилась обратно в Москву, то он вместе с некоторыми другими нашими артистами предпочел остаться за границей, поехал в Париж, а оттуда попал в Америку. Узнав о предстоящем приезде Художественного театра в Америку, он написал мне письмо в Москву, прося устроить включение его в состав труппы нашей американской поездки. Устроить это оказалось нелегко: Станиславский был очень недружелюбно настроен по отношению к Болеславскому: он не мог ему простить, что несколько лет тому назад, когда театр, из за нахождения нашей группы за границей, очутился в трудном положении, он, не предупредив никого о своих планах, тайно покинул Москву и пробрался в Варшаву, воспользовавшись своим польским происхождением. Немирович-Данченко считал, что Болеславский слишком нужный в труппе человек для того, чтобы отказаться от него, и охотно соглашался на обратный его прием в театр. Но Константин Сергеевич был неумолим, и мне стоило невероятных трудов уговорить его переменить решение. Его упорство я сломил только компромиссным предложением взять Болеславского в состав труппы лишь на время американского сезона.

Я всегда любил морские путешествия и радовался предстоящей возможности перехода через океан. Среди пароходов «Уайт Стар Лайн» не оказалось ни одного, рейсы которого отвечали бы нужной нашей маленькой группе дате отъезда, и потому нам были взяты билеты на пароход «Беренгария», принадлежавший другому английскому пароходству «Кюнард Лайн». На вокзале Сан Лазар мы сели в специальный поезд, обслуживавший только пассажиров,

отправлявшихся в Шербург на пароход, и к вечеру того же дня поезд доставил нас прямо к пристани. «Беренгария» в виду своих громадных размеров, к портовой пристани не подходила и принимала пассажиров на рейде, где она стояла на якоре. Небольшой пароход принял нас вместе со всем ручным багажом и довольно скоро мы подошли к борту «Беренгарии», огромность размеров которой поразила меня. Было такое чувство, словно перед нами высился громадный дом в несколько этажей с ярко освещенными окнами. Верхняя палуба и капитанская рубка терялись где то в далекой вышине. На той стороне борта, у которой остановился наш пароход, открылись широкие ворота, от них перекинули сходни, и мы вошли в большую нарядную комнату, похожую на вестибюль первоклассной гостиницы. Целая армия пароходной прислуги и офицеры в безукоризненной форме британского торгового флота радушно нас приветствовали. Несколько лифтов беспрерывно двигались вверх и вниз. По одному из них мы поднялись в контору судового ревизора, взявшего наши билеты и направившего нас в наши каюты. Меня с Гремиславским поместили в отличную четырехместную каюту с иллюминаторами, выходившими на море. Самого беглого осмотра одних только помещений второго класса было достаточно, чтобы получить понятие о том, каким грандиозным кораблем была «Беренгария». Совершенно забывалось, что находишься на пароходе: целый ряд гостиных с большими окнами, библиотека, салон для куренья с баром, обширная столовая с эстрадой для оркестра, бесконечные коридоры и лестницы — все давало иллюзию нарядной гостиницы.

Вскоре позвали обедать. При входе в столовую один из младших офицеров справлялся о фамилии, и затем лакей провожал до отведенного места. Столы были красиво украшены цветами и безукоризненно сервированы. Так как капитан ел с пассажирами первого класса, то хозяином нашей столовой являлся старший офицер. Вся эта элегантная обстановка мало гармонировала с публикой, которая, в общем, имела довольно серый вид и состояла, главным образом, из эмигрантов из Галиции. Они вели себя очень шумно и, повидимому, шокировали английскую судовую прислугу с ее строго-выдержанными манерами. Маленький салонный оркестр играл с самого начала обеда. После обеда оркестр перешел в большую гостиную и играл там целый вечер. До английского порта Саутхамптон, где село порядочное количество пассажиров, море было тихое, но затем, как только мы вышли в океан, началась буря, которая постепенно перешла в настоящий шторм. Наш колоссальный корабль швыряло, как мячик. Мне никогда не приходилось видеть раньше волн таких размеров! Нисколько не подверженный морской болезни, я получал полное удовольствие от плаванья, проводя время, как в самой лучшей санатории, где дни

проходят спокойно, по регулярно составленному росписанию, содействующему полному отдыху и укреплению здоровья. Шторм продолжался не все время. Были периоды отличной, тихой солнечной погоды, и когда мы проходили через полосу Гольфштрёма, то было настолько тепло, что можно было лежать в кресле на открытой палубе в одном костюме. Из за бури переход продолжался дольше, чем предполагалось, и задержал нас. Утром в канун 1923 г. «Беренгария» вошла в карантинную гавань, отделенную двумя часами от Нью Иоркского порта. Здесь к нам на пароход сели врачи, иммиграционные чиновники и целая армия репортеров. Последние знали о нашем приезде и набросились на Лужского и меня с различными вопросами. Больше всего их интересовало, собираемся ли мы заниматься пропагандой? На это я с совершенно серьезным видом ответил утвердительно. Тогда меня спросили, как будем мы вести пропаганду, и, повидимому, мой ответ, что наша пропаганда не имеет ничего общего с политикой и касается лишь пропаганды хорошего искусства, разочаровал репортеров; очевидно, они ждали сенсации и ничего сенсационного не получили.

Пока «Беренгария» медленно двигалась, направляясь к порту Нью Иорка, пассажиры прошли через опрос врачей о состоянии здоровья, проверку иммиграционными чиновниками паспортов и виз и прочие формальности, предшествующие высадке на территорию Нового Света. Покончив со всем этим, мы вышли на палубу, чтобы полюбоваться очертаниями острова Манхаттана с бесчисленными небоскребами. Впечатление было захватывающее. Громадные размеры «Беренгарии» не давали ей возможности самостоятельно подойти к пристани, и операция эта была проделана с помощью маленьких буксирных пароходов, которые облепили ее, как пьявки, и медленно подталкивали и поворачивали в нужном направлении. Наконец, мы очутились у пристани, где стояла и волновалась толпа людей, пришедших встречать своих родных и близких. Все кричали, махали руками, суетились. Через несколько минут мы сошли с парохода и были встречены Балиевым, Болеславским и Сейлером. Процедура выгрузки и таможенного осмотра багажа громадного количества пассажиров «Беренгарии» могла сильно затянуться, но, благодаря отличной организованности всех, кто этим занимался, мы довольно быстро освободились, получили свои вещи и поехали с Болеславским в дом, где жил он сам и где приготовил для Лужского с женой и Гремиславского со мною по квартире.

Первое впечатление от ближайших к пароходной пристани улиц было отвратительное: грязь и убожество. Но, по мере приближения к центру города, впечатление улучшалось, хотя и не радовало. Монументальность небоскребов, ужасающий шум авто-

мобилей, грузовиков, автобусов, трамваев, которые двигались беспрестанным потоком, толпы суетившихся людей, общая сутолока и стремительность подавляли. Бесчисленные рекламы и вывески-плакаты, с какой то вызывающей назойливостью выхваливавшие различные продукты производства, поражали безвкусием рисунков и красок, причем все изображенные на рекламах люди улыбались. От всего этого с непривычки кружилась голова...

Приготовленные нам квартиры состояли из спален, столовой, кухни и ванной комнаты, были меблированы и снабжены всем необходимым для хозяйства, причем ни одна мелочь не была упущена. Все было чисто, удобно, но как то неуютно и нерадостно. Объяснялось это, вероятно, тем, что все почти окна выходили на стены двора, напоминавшего большой каменный мешок. Дом был многоэтажный с лифтом, и все квартиры были одинакового стандартного образца, отличаясь только количеством спален. В Европе таких домов, именуемых в Америке «квартирными», я не встречал. В Нью Иорке же оказалось, что, как и в любом американском городе, их было несметное множество, благодаря чему квартирный вопрос разрешался очень просто.

Так как был канун Нового Года и никакими делами заниматься не представлялось возможности, то мы с Сейлером обменялись только приветствиями и условились встретиться 2 января 1923 г. в конторе у Морриса Геста, чтобы там, после знакомства с ним, начать работу. Лужские, устав с дороги, остались дома, а мы с Гремиславским, воспользовавшись предложением Болеславского показать нам немного город, отправились бродить по улицам. Квартира наша была недалеко от Таймс Сквера, где сходились театры, кинематографы, всевозможные увеселительные места, и мы очень быстро очутились в самом центре главной улицы — Бродвея, — или, как принято ее называть, «Большого Млечного Пути», т. е. того места, где сияют «звезды» американского театрального мира. Людская толпа была до того большая, что трудно было двигаться. Насколько уличная толпа Парижа, в которой никто никуда не торопится, имела беззаботный вид и была привлекательна, настолько здесь все куда то спешили, толкали друг друга в своем стремительном темпе и выглядели переутомленными. Витрины больших торговых домов производили хорошее впечатление, но, после Парижа, Берлина и Вены, манера, с которой были выставлены товары, уступала во вкусе. Очень внушительны были магазины, продававшие автомобили: за гигантскими зеркальными стеклами окон стояло по несколько моделей друг подле друга, автоматически поворачиваясь в разные стороны. Очень понравились 5-10-25 центовые магазины, в которых тогда, не так как теперь, высшая стоимость продававшихся вещей действительно не превышала 25 центов. В Европе ничего подобного

я не видел. Совершенной неожиданностью явились аптеки, где отдел фармацевтический был на самом последнем месте, а центром внимания являлась стойка, за которой можно было получать горячую и холодную еду, кофе, чай, фруктовые соки, прохладительные напитки и разного рода сладости, и прилавки, где торговали самыми разнообразными предметами повседневного обихода, начиная с посуды и полотенец и кончая чемоданами и будильниками. Как это было непохоже на Европейские аптеки, вся сериозная обстановка которых внушала почтение!

С наступлением сумерок, зажглись электрические вывески и плакаты с рекламами, и их мигающий свет утомлял зрение безвкусной сменой красок. Обедать мы пошли в кафетерию, нечто тоже незнакомое для европейца. Колоссальный выбор блюд и система самообслуживания были очень удобны, но все это было очень далеко от приятной обстановки ресторана, располагающей к тому, чтобы не только поесть, но и отдохнуть во время еды. Здесь что-то напоминало завод с его производством по конвейеру, где главной задачей была быстрота. Еда, свежая и не плохая, почему то производила впечатление хорошего фабричного продукта. Конечно, для тех, кто наголодался в советской России, кафетерия должна была казаться какой то волшебной сказкой. Разговор с Болеславским подтвердил то, что мне уже было известно о положении театрального дела в Америке. Театров, таких, к каким мы привыкли в России и в других европейских странах, т. е. государственных, придворных, городских, общественных или частных с постоянной труппой, обширным репертуаром и спектаклями, играющимися 10-12 месяцев в году, в Соединенных Штатах не существовало. За исключением Метрополитэнской Оперы, Нью Иорк не имел ни одного постоянного театрального дела. Было множество театральных помещений большей частью очень плохо сценически оборудованных, которые или принадлежали антрепренерам, или арендовались ими для постановки отдельных пьес, разыгрываемых приглашенными за три недели до открытия спектакля артистами, ангажированными для данной пьесы. Три недели давалось для репетиций. Кроме воскресений, когда спектакля не было, пьеса игралась восемь раз в неделю, шесть раз вечером и два раза, по средам и субботам, днем. Если она имела успех, то длительность ее существования продолжалась долго — год, два, или больше, — пока были сборы. Если материального успеха не было, то пьеса закрывалась очень скоро, и актеры расходились в разные стороны. Отсутствие постоянных театральных организаций очень ограничивало поле актерской деятельности. Большое распространение имели так называемые «водевильные театры» с программами характера варьетэ и кафешантанов: дешевая музыка, пение, танцы, юмористические сценки, фокусы,

дрессированные животные, и кинематографы. В больших кинотеатрах с громадными помпёзными зрительными залами показу фильмов обычно предшествовала длинная программа с разнохарактерными номерами, органом и симфоническим оркестром. Главной целью театра являлось развлечение. Самое важное — чтобы зритель не скучал, чтобы он отдыхал и не осложнял своих впечатлений разрешением каких нибудь проблем. Конечно, бывали отступления от подобного положения, и в Нью Иорке и других больших городах всегда находилось место для пьес сериозного репертуара, особенно, если в них выступали какие нибудь знаменитые гастролеры, свои или иностранные. Исключительный успех «Летучей Мыши» объяснялся оригинальностью и свежестью ее программ, вдохновителем и душою которых являлся Балиев. Популярность его театра сильно подняла интерес к русскому искусству сцены и помогла тому, что приезд Художественного театра ожидался с нетерпением. Искусно поставленная Гестом кампания в прессе, авторитетно руководимая Сейлером, прекрасно подготовила публику к тому, чтобы оценить по достоинству Художественный театр, не взирая на сериозность его репертуара и исполнение пьес на русском языке.

Первые сутки, проведенные мною в Нью Иорке, оставили меня под впечатлением какого то странного, тяжелого чувства отчужденности от нового, незнакомого мне мира лихорадочно-быстрых темпов, доходивших до высшего напряжения в подземной электрической дороге. Вид беспрерывно отправлявшихся поездов, из дверей вагонов которых выскакивала толпа людей, сменявшаяся другой толпой, втискивавшейся в вагоны, наводила панику. Мой растерянный вид ужасно смешил Болеславского, и он меня успокаивал тем, что я скоро привыкну к этому бедламу и перестану его замечать. Но я ему отвечал, что мне здесь все не нравится и что мне хочется обратно в милую, старую Европу...

На второй день Нового Года я вместе с Лужским и Гремиславским отправился знакомиться с Моррисом Гестом в его контору. Наш антрепренер, родившийся в русско-еврейской семье в Одессе и покинувший Россию юношей, оказался милейшим человеком средних лет. Русского языка он не забыл и говорил на нем бойко, изредка только делая ошибки в выборе слов и в манере их произношения. Встретил он нас очень радушно. Его вера в Художественный театр, которого он никогда не видел и о котором знал только по наслышке от Балиева и Сейлера, была беспредельна. Когда он стал нам рассказывать о всех своих приготовлениях и планах, о том, какой интерес создан в печати, как бойко идет предварительная продажа билетов, то его заразительный темперамент бил через край. В своем энтузиазме он зашел так далеко, что собирался просить местного русского архиерея встре-

тить нашу труппу на пристани в полном облачении и с крестом в руках. За это он намеревался сделать вклад в тысячу долларов в одну из Нью Иоркских русских церквей. Лужскому и мне стоило больших трудов убедить его, что такая церемония будет совершенно неуместна и что даже неудобно обращаться к архиерею с подобной просьбой.

Поговорив с Гестом, мы поехали знакомиться с выбранными Болеславским русскими сотрудниками, которые нас ждали в специально нанятом для репетиций помещении. Выбор людей был сделан очень удачно, и Лужский тотчас же приступил к занятиям, которые должны были происходить два раза в день, вплоть до общей генеральной репетиции на сцене. Тем временем я отправился с Гремиславским в декорационную мастерскую, где находились прибывшие из Европы наши декорации. Кое-что нуждалось в перекраске, кое что требовало переделок в связи с размерами сцены. Кроме того декорациям нужно было придать портативность для обеспечения возможности легкой погрузки их в вагоны при будущих переездах по Америке. В помощь Гремиславскому был приглашен русский художник Худяков и заведывающий рабочими сцены мистер Фостер, в руках которого должно было находиться наблюдение за установкой декораций и их переменами. Короткий разговор с Фостером показал, что он человек опытный, превосходно знающий свое дело, что было немаловажно, потому что от его распорядительности зависел темп антрактов. Они должны были быть короткими и не затягивать длительность спектакля; в Америке было принято оканчивать спектакли не позднее половины двенадцатого.

Оставив декорационные дела на попечении Гремиславского, талантливость и деловитость которого были самым верным ручательством, что все будет сделано хорошо, я вернулся в контору Геста. Там мы с Сейлером занялись корректурами программ, либретто и приведением в порядок очередного информационного материала, периодически рассылавшегося по газетам и журналам. Работать с Сейлером было очень легко: после трех месяцев, неотлучно проведенных в 1918 г. в стенах Художественного театра, он был во всеоружии знаний, как вести нашу «публисити» культурно и тактично, не прибегая ни к каким трюкам американской рекламы. «Джолсон Театр» был пока занят другой труппой, и мы не могли перевозить в него декораций и всего остального сценического имущества раньше, чем в ночь с субботы на воскресенье, после закрытия шедшей там пьесы. Наше открытие было назначено на следовавший затем понедельник, и, чтобы устроиться и обосноваться на новой для нас сцене, в нашем распоряжении оставалось только две ночи и два дня, причем последний был и днем открытия. Когда я высказал Гесту мои опасения, можно ли будет

достаточно хорошо подготовить монтировочную часть в такой короткий срок, то он объяснил, что американские рабочие привыкли к очень быстрым темпам и обладают исключительной профессиональной сноровкой в этом отношении. Оставалось только надеяться, что он был прав. Репетиции с сотрудниками наладились хорошо, и Лужский был доволен достигаемыми результатами.

С большой радостью я узнал, что в Нью Иорке находится А..И. Зилоти с женою. Мы с ним не виделись с тех пор, как большевистский переворот прервал нашу общую деятельность в бывших Императорских театрах в Петербурге. Нас связывала старая дружба, а совместная работа в «период бури и натиска» истории Петербургских театров спаяла нас еще теснее. Поэтому, как только мне удалось освободиться от неотложных дел, я отправился повидать Александра Ильича и его жену Веру Павловну. Жили они в небольшой квартире в гостинице «Веллингтон», находившейся совсем близко от «Джолсон Театра». Это соседство обещало возможность частых свиданий. Встреча наша была чрезвычайно теплой, и мы условились видеться, как можно чаще. Зилоти рассказал мне, что в Нью Иорке имеется большая русская колония, среди которой были С. В. Рахманинов с семьею, М. М. и В. П. Фокины, художники Бакст, Ремизов, Судейкин, Судьбинин, Московский театральный критик Койранский, Л. С. Ауэр и другие видные представители нашей высокой культуры. С. В. Рахманинов находился в это время в отъезде, в концертном турнэ, но должен был скоро возвратиться в Нью Иорк, а его жена, Наталья Александровна, стояла во главе комитета, который готовил торжественную встречу нашей труппы на пароходной пристани.

Наступил день приезда труппы 4 января 1923 г. На пристани собралась целая толпа народа со множеством русских друзей. Н. А. Рахманинова от имени комитета по встрече приветствовала Константина Сергеевича хлебом-солью. Репортеры и фотографы плотным кольцом окружили Станиславского и его труппу. Гест с большой ловкостью всем распоряжался, указывая, какие снимки надо делать. В самый короткий срок Станиславский и главные актеры были сняты в самых разнообразных положениях, с Гестом и без него. Таможенная процедура прошла очень легко, если не считать небольшого комического осложнения: актер Вишневский пытался тайком пронести бутылку хорошего французского коньяку, но она была у него конфискована, к великому его огорчению. То было еще время принудительной трезвости. Для труппы были приготовлены квартиры, и все были отправлены по их адресам. Константин Сергеевич был посажен в автомобиль вместе с Гестом и со мною, на подножку машины встал осанистый полицейский, и мы понеслись по улицам Нью Иорка. Полицейский беспрерывно свистел в свисток, вытянув вперед правую руку, и всё попадав-

шееся на встречу нам движение останавливалось, давая нам дорогу. Таково было распоряжение мэра города для ознаменования торжественности въезда Станиславского в Нью Иорк. Квартира для Константина Сергеевича была приготовлена в небольшой гостинице «Торндайк», помещавшейся в нескольких минутах ходьбы от «Джолсон Театра». Гостиница была тихая, комфортабельная, без сумятицы больших парадных отелей. Труппа с помощью разных услужливых и любезных русских очень быстро сумела ориентироваться в квартирном вопросе, и те, которые не захотели воспользоваться приготовленными для них помещеньями, безо всяких затруднений нашли себе квартиры и комнаты, более отвечавшие их вкусам и желаньям.

Вечером того же дня мы были приглашены на спектакль «Летучей Мыши», как почетные гости. Программа вечера состояла из разнообразных номеров, большей частью известных всем Москвичам, с неизменным «Парадом Солдатиков» во главе. Великолепны были декорации и костюмы, выполненные по рисункам Н. В. Ремизова и С. Ю. Судейкина. Балиев, не имея возможности говорить по-русски, был, конечно, ограничен в своих выступлениях, как конферансье; исчезали его блестящие экспромтные разговоры с публикой. Но он научился довольно свободно говорить по английски и хорошо приспособился к новой обстановке, пользуясь своим сильным иностранным акцентом, как лишним средством смешить. В антракте он обратился с приветственной речью к сидевшему в первом ряду Станиславскому и передал ему букет цветов. Константин Сергеевич отвечал по-русски и Моррис Гест переводил. Все это имело очень большой успех.

В субботу 6 января около двенадцати часов ночи освободилось помещение «Джолсон Театра», и туда начала ввозиться наша обстановка. Длилось это очень долго, и наш технический персонал получил возможность приступить к подвешиванию и установке декораций только к четырем часам утра. Работали почти до полудня под наблюдением Гремиславского и Фостера. Театр, хотя и вмещал 1700 зрителей, производил впечатление не очень большого, вероятно потому, что громадное количество мест было отведено на балконе, уходившем почти под самую крышу здания и снизу незаметном. От улицы зрительный зал был отделен только небольшим вестибюлем, из которого три двери вели прямо в партер, а лестница шла на балкон, благодаря чему в театре нередко слышался шум с улицы. Сцена была тесная и настолько неглубокая, что не вмещала даже декораций, нужных для очередных перемен. Их пришлось прислонить к стене коридора, который вел с улицы за кулисы. Чтобы попасть во время хода действия с одной стороны закулисного пространства на другую, нужно было проходить под сценой. Актерские уборные, за исключением одной, с

изображением звезды на двери, символизировавшей принадлежность этой комнаты главной «звезде» спектакля, помещались в верхних этажах здания, куда шла узкая и трудная лестница. После всех удобств европейских театров, не говоря уже об исключительной закулисной обстановке нашего театра в Москве, делалось довольно неприятно при мысли о предстоящих физических трудностях, которые ожидали актеров и технический персонал. Для администрации была отведена одна из небольших уборных на самом верху.

В час дня в воскресенье приступили к монтировочной репетиции «Царя Федора». Рабочие и Фостер попросили объяснить им, что куда идет, все это записали, с тем, чтобы потом никто из наших ни во что не вмешивался и не запутывал их, и проявили чудеса сообразительности и опытности. Репетиция эта без актеров продолжалась до семи вечера, а в восемь часов начался просмотр гримов и костюмов при соответствующем освещении, а затем состоялась полная генеральная репетиция народных сцен. Закончилось все это в два часа ночи. Американский персонал почти не отдыхал за весь день, работал дружно и весело, и никто не жаловался на усталость. Заведывающий освещением главный электротехник мистер Браун оказался настоящим художником своего дела и привел в полный восторг Станиславского своим тонким пониманием намерений режиссера. Общая подготовка спектакля, несмотря на ограниченность времени, прошла великолепно, и ничто не предвещало того, что вечером, на открытии произойдет недоразумение, чуть не погубившее гармонии спектакля.

На следующее утро, в день открытия гастролей, мне пришлось по делам побывать в конторе Геста. Там творилось нечто невероятное: раздавались непрерывные телефонные звонки, в приемной толпились люди, секретарша совершенно замоталась... Гест проявил большую проницательность, задержав некоторое количество билетов у себя, с тем, чтобы предоставить их тем из нужных ему лиц, которые обратятся к нему в последнюю минуту. Такие, конечно, нашлись. Мне невольно вспомнился В. А. Теляковский, по распоряжению которого заведывавший кассами Императорских театров всегда держал в запасе несколько хороших мест в партере и две-три ложи. Когда Теляковскому телефонировали из какого нибудь иностранного посольства или звонил какой нибудь важный сановник, прося о билетах на распроданный спектакль, то они получали места из «запаса Николая Макаровича» (так звали заведывавшего кассами, фамилия которого была Шишко). Если этого запаса не хватало, то Теляковский посылал за барышниками, неизменно дежурившими неподалеку от театральных касс. Когда Теляковского упрекали в том, что он не принимал мер для ликвидации барышников, то он юмористически оправ-

дывался тем, что барышники выручают его из трудных положений, и потому нужно терпеть это зло.

Нью Иоркская театральная публика привыкла опаздывать к началу спектаклей и входить в зрительный зал во время хода действия. Гест позаботился о том, чтобы в газетах несколько раз было сообщено о правиле Художественного театра закрывать двери в зрительный зал с поднятием занавеса и никого не впускать до следующего антракта. Газеты предупреждали, что правило это будет строго соблюдаться. Поэтому к началу спектакля зал оказался переполнен; были на лицо все знаменитости художественного, литературного, индустриального и общественного мира, которых в вестибюле театра фотографировали газетные и журнальные репортеры и приветствовал наш сияющий антрепренер.

Первая картина «Царя Федора» была прослушана с неослабевающим вниманием, и так как опоздавших в зал не впускали, то тишина ничем не нарушалась. Перед второй картиной свет в публике не зажигается, занавес закрывается только на две-три минуты, чтобы внести на сцену нужную мебель (декорация не меняется) и дать возможность актерам, участвующим в следующей сцене, занять места. И вот в тот момент, когда рабочие подправляли палками потолок декорации и когда Царь Федор, сопровождаемый духовенством, подобравшим длинные полы своих облачений, входил на сцену, совершенно неожиданно поднялся занавес. На несколько секунд все оцепенели, и Москвин, изменившись в лице, прошептал: «Занавес, закройте занавес!»... Как ни странно, но в публике не раздалось ни смешка. Казалось бы, зрители должны были неизбежно рассмеяться при виде разбегавшихся актеров и рабочих, особенно глядя на осанистую фигуру Болеславского-Патриарха, с подобранным роскошным облачением, из под которого виднелись самые обыкновенные башмаки. Очевидно все поняли, что произошла какая то ошибка, и отнеслись к несчастью серьезно. Оказалось, что рабочий, находившийся на занавесе, принял сигнал помощника режиссера «Приготовиться» за сигнал «Занавес». Мы со Станиславским, находившиеся в зрительном зале, бросились за кулисы. Константин Сергеевич, бледный, как полотно, сумел сдержать свое волнение и успокоить актеров, прося их не смущаться тем, что произошло, и спасать положение всеми силами. В результате Москвин и все другие артисты смогли продолжать спектакль и довести его до конца не только хорошо, но с редким подъемом и вдохновением. Когда закрылся последний занавес, то овации были такие бурные, каких, как нам говорили, в Нью Иорке давно не видывали. Публика, обычно быстро расходящаяся по окончании представления, не покидала своих мест и буквально неистовствовала. Сцена оказалась завалена цветочными подношениями...

Когда после многочисленных вызовов актеров и настойчивых криков: «Станиславский, Станиславский!» в дверях Архангельского собора (декорация последней картины) появился Константин Сергеевич, в пьесе не участвовавший, то вся публика поднялась с мест и овации еще усилились. Аплодисменты покрывались криками «браво» и свистками. Хорошо, что мы были предупреждены о том, что свист в театре обозначает в Америке не провал, а наивысший успех. Был единодушно вызван Гест, и у него потребовали речи. С большим подъемом он сказал, что сегодня счастливейший день его жизни, когда осуществилась заветная мечта его жизни показать Америке лучший театр его родины — России. За кулисы явилась масса народу пожать руку Станиславскому и актерам. Среди этих людей была жена Геста и ее отец, известный американский режиссер и театральный предприниматель Давид Беласко.

После спектакля вся наша труппа вместе с труппой «Летучей Мыши» была приглашена Гестом на торжественный ужин в популярный русский ресторан «Двуглавый Орел». Настроение за ужином было радостное и веселое, чему не мало содействовало неистощиное остроумие Балиева. В приветствии, обращенном к прежним своим товарищам по Художественному театру, он отметил заслуги главнейших актеров и, по странной оплошности, забыл упомянуть имя Москвина, за что получил от него шутливый нагоняй. Затем сказал несколько теплых слов скульптор Судьбинин, в своем прошлом тоже актер Художественного театра. В ответной речи Станиславский поблагодарил Геста и в его лице Америку, так гостеприимно и радушно принявших Москвичей. Среди многочисленных тостов при всеобщем энтузиазме был поднят тост за Немировича-Данченко, которому была послана телеграмма. Так как это было время принудительной трезвости в Америке, то никаких вин не подавали, а пили из чашек какой то препротивный напиток, как говорили, виски, действие которого было внушительное.

В ресторане просидели до утра, дождавшись выхода газет с рецензиями. Они превзошли все ожидания и привели в полный экстаз Морриса Геста: это был какой то сплошной хвалебный гимн. Между прочим, ни одна газета словом не обмолвилась о неприятности между первой и второй картинами. Критики единогласно утверждали, что каждый на сцене играл так, словно от его исполнения зависела судьба пьесы, а некоторые рецензенты заходили так далеко, что заявляли, будто самое искусство играть было впервые изобретено Московским Художественным театром. Станиславский был поражен и говорил, что то, что наши актеры показывают, не представляет никакого нового слова в искусстве,

а является самым что ни на есть старым. Тем не менее это воспринималось с жадностью и любопытством. Так или иначе, но победа была полная, что обнаружилось еще с большей очевидностью по мере введения в репертуар «На Дне», «Вишневого Сада» и «Трех Сестер». Каждая из этих пьес шла по неделе, повторяясь восемь раз, потом опять были сыграны по восемь раз «Царь Федор», «Вишневый Сад» и «На Дне», а восьмая неделя гастролей была посвящена сборному спектаклю: «Провинциалка» и три сцены из «Братьев Карамазовых». Этот спектакль оказался наименее успешным: тонкий юмор Тургеневской комедии и несвязанные между собой отрывки Достоевского не доходили до зрителя. Говоря о зрителях, нельзя не отметить, что очень большая часть их состояла из русских, покинувших Россию давно и теперь взволнованно отдававшихся воспоминаниям о далекой родине. Они невольно помогали «чувствовать» спектакль американским зрителям, внимательно следившим за актерами и в то же время старавшимися следовать за книжками с английским текстом. Одна из наших секретарш подметила как-то трогательную сцену в публике во время последнего акта «Трех Сестер», как какая-то молодая американка одной рукой держала перед собой книжку, а другой платок, которым отирала бежавшие слезы.

Насколько внимательно относились американские зрители к спектаклям можно было судить по многочисленным письмам, адресованным Станиславскому, или самому театру, в которых выражалась благодарность за доставленное удовольствие, или задавались вопросы с просьбой разъяснить те, или иные неясности. Письма эти, на которые я всегда старался отвечать, обнаруживали чуткость восприятия и пытливость ума корреснондентов. Из всего нашего репертуара самой популярной пьесой оказался «Вишневый Сад» и по сборам, и по впечатлению зрителей.

В Америке дневные спектакли происходят по средам и субботам. Чтобы показать Нью Иоркским актерам, которые заняты в своих пьесах, спектакли Художественного театра очень их интересовавшие, Гест перенес наши утренники со сред на пятницы. Это сразу привлекло в зал «Джолсон Театра» множество артистов — публики крайне отзывчивой. Они приходили за кулисы знакомиться с Московскими сотоварищами и делиться с ними своими впечатлениями. Среди этих посетителей были выдающиеся артисты тех годов, как любимый всей Америкой Джон Барримор, считавшийся тогда лучшим Гамлетом, его сестра Этель Барримор, пользовавшаяся большой популярностью в пьесах современного репертуара и до сих пор еще с успехом выступающая на сцене и в фильмах, старик Давид Уорфильд — прославленный Шейлок — и другие.

Работы у меня было очень много и распределялась она таким образом: утром я занимался с Сейлером в конторе Геста, потом отправлялся к нам в театр; там неизменно шла репетиция или для дублеров, или для спешного ввода случайных заместителей заболевших, или для «освежения» каких нибудь сцен, потерявших необходимую гармоничность. В тот год в Нью Иорке свирепствовала эпидемия инфлуэнцы, и почти каждый член труппы переболел ею, что очень затрудняло вести спектакли, не нарушая цельности стройного ансамбля. Репетициями обычно руководил сам Станиславский, а если он был занят другими делами, или репетиций одновременно было несколько, то кроме него режиссура велась Лужским и Литовцевой. Так как Константин Сергеевич совершенно не говорил по английски, то мне постоянно надо было находиться неподалеку от него на случай, если он должен был давать интервью для прессы или иметь какое нибудь иное важное свидание. Большим подспорьем для меня явилось приглашение в состав нашей администрации А. А. Койранского. Один из лучших театральных критиков старой Москвы, художник и поэт, энциклопедически образованный и превосходно владевший иностранными языками, этот человек был для нас незаменимым сотрудником, как переводчик и как высоко культурный представитель театра, в различных сношениях с американской общественностью. Он был старым другом Качалова и Литовцевой и быстро стал желанным членом нашей театральной семьи. Пока шли репетиции, я занимался в нашей конторе, где велась вся наша переписка. Не мало времени уделялось на корреспонденцию с Немировичем-Данченко, которому я посылал обстоятельные письма с полным отчетом об нашей профессиональной и общественной жизни. К этим отчетам Владимир Иванович относился с большим интересом, печатая их в еженедельном журнале Художественного театра, выпускавшемся в Москве вместе с программами спектаклей на неделю. Работа в «Джолсон Театре» продолжалась приблизительно до пяти часов, затем мы расходились на короткий отдых, обед и после обеда возвращались в театр на спектакль.

Близость от театра концертного зала Карнеги давала мне возможность ходить туда на симфонические концерты, где у А. И. Зилоти была своя ложа, и я имел постоянное приглашение от него в эту ложу. Зная точно, сколько времени шел каждый акт наших пьес, я, пока у нас продолжалось действие, убегал в Карнеги Холл, а к началу антрактов у нас возвращался в «Джолсон Театр». Расстояние между этими двумя зданиями было крохотное. Таким образом мне удалось слышать много хорошей музыки, и хотя цельность впечатления нарушалась моей беготней взад и вперед, тем не менее я был доволен. Некоторые концерты происходили по во-

скресеньям днем, и тогда уже можно было слушать всю программу полностью. Постоянным дирижером симфонических собраний был Вальтер Дамрош, американский музыкант немецкого происхождения, имевший за собой не мало заслуг в деле насаждения в Америке серьезной музыки, особенно Вагнера. Как гастролеры выступали Виллэм Менгельберг, Бруно Вальтер и другие известные европейские дирижеры. Наряду с концертами Нью Иоркского симфонического оркестра бывали концерты Филадельфийского оркестра, которыми руководил Леопольд Стоковский. То было время расцвета его деятельности, когда он был еще молод, не был заражен дешевыми внешними эффектами и достигал сильнейшего впечатления только своей талантливой интерпретацией больших музыкальных произведений, которые он всегда исполнял наизусть, без партитуры.

Большим успехом театрального сезона Нью Иорка 1923 г. пользовались две Шекспировские постановки: «Венецианский Купец» и «Гамлет», и наша труппа получила приглашение посмотреть их. Роль Шейлока играл Давид Уорфильд, исполнявший ее горячо и убедительно, в традициях старой школы «театра представлений», в противоположность нашей школы «театра переживаний». Декорации и костюмы отличались большой роскошью, но в них не чувствовалось творческого воображения художника, чего не чувствовалось также в работе режиссера Давида Беласко, верного прочно установленным шаблонам сценического натурализма.

Спектакль «Гамлета» был гораздо интереснее благодаря исключительному обаянию Джона Барримора. Хотя в своей трактовке Гамлета Барримор тоже не доходил до глубины «театра переживаний», а оставался на поверхности искусно разработанной техники, тем не менее созданный им образ пленял красотой и благородством. Его прекрасная наружность, его проникавший в душу голос и великолепная читка текста Шекспира не мало помогали силе впечатления. Поражала бесцветность ансамбля, окружавшего и Уорфильда, и Барримора и указывавшая, что в Америке театральное дело построено только на индивидуальности главных артистов, популярность которых обеспечивала успех кассы. На все остальное, как видно, обращалось мало вниманья. Но это вовсе не означало бедности в талантливых актерах. Их было не мало, но им негде было проявить себя; отсутствие настоящего серьезного репертуарного театра с постоянной труппой, подолгу работающей над пьесой под руководством режиссера, кторый является и творцом, и в то же время учителем, не давало возможности талантливым людям расти и развиваться. По тем разговорам, которые бывали с американскими актерами, приходившими за кулисы знакомиться, чувствовалось, на какой творческий голод обрекала деятелей аме-

риканской сцены неправильно поставленная система театрального дела, построенная исключительно на кассе.

Одно из самых сильных театральных впечатлений Нью Иорка было получено не от драматического или оперного искусства, а от совершенно незнакомого нам раньше рода театрального представления — негритянской музыкальной комедии. Я давно уже слышал, о том что американские негры отличаются необыкновенной музыкальностью и большой сценической одаренностью, поэтому, как только представился случай посмотреть негритянскую труппу, успешно подвизавшуюся в пьесе «Лиза», мы с Гремиславским и еще с несколькими нашими товарищами отправились на этот спектакль. То, что мы увидели и услышали, оказалось выше всяких ожиданий. Под аккомпанимент небольшого превосходного оркестра, состоявшего преимущественно из деревянных, духовых и ударных инструментов, артисты, охваченные каким то экстазным вдохновением, пели и плясали с непревзойденным совершенством. Темпы и ритмы, острые, причудливые и неожиданные в своих сменах, преодолевались исполнителями с такой легкостью, что просто трудно было поверить, как можно дойти до такого совершенства. У танцоров каждый мускул тела казался пляшущим. Наивный детский сюжет не представлял никакого интереса, да это и не имело ни малейшего значения, как и не имело значения, что декорации и костюмы были убоги. Важно было то, что на сцене творилось настоящее искусство, рожденное творческой вдохновленностью артистов и природной богатой одаренностью их расы. Некоторые номера этого представления, которое являлось музыкальным «обозрением», вызывали такой восторг у публики, что повторялись по много раз. Причем каждое повторение шло в новом варианте. Читатель легко может подумать, что подобное восторженное настроение аудитории объяснялось наличием в зрительном зале главным образом негров. Но было как раз наоборот: подавляющее большинство публики были не негры. Все мы, смотревшие спектакль, остались так довольны, что, по окончании представления, бросились за кулисы знакомиться с артистами и благодарить их за доставленное удовольствие. Узнав, что мы являемся представителями Художественного театра, они выразили особую радость встретиться с русскими актерами, чьи имена были тогда на устах театрального Нью Иорка. Виденное нами представление было одним из тех ночных спектаклей, которые устраивались по средам, начинались в полночь и заканчивались около трех часов утра. Давались они специально для профессиональной театральной публики, занятой своими выступлениями в нормальное театральное время. «Лиза» до того понравилась моему другу Гремиславскому и мне, что мы смотрели ее еще несколько раз, неизменно получая новое удовольствие.

По воскресеньям, когда спектаклей в Нью Иорке не бывает, мы постоянно приглашались на различные приемы, организованные частными лицами и клубами, наперерыв старавшимися оказать нам внимание. По большей частью это являлось довольно скучной процедурой, потому что в труппе почти никто не говорил по английски, что создавало атмосферу натянутости между хозяевами и гостями, не знавшими хорошенько, что друг с другом делать. Некоторые из наших актеров, особенно молодежь, уклонялись от этих приемов и проводили свободный день более весело. Я, прикованный к Станиславскому при всяких оффициальных его выездах, к сожалению должен был нести вместе с ним скучную обузу. Среди всех этих приемов остался в памяти банкет в большом Колониальном Клубе, где мы слышали интересное негритянское пение и много речей, в том числе вдохновенную речь Джона Барримора, сказавшего, что он горд принадлежать к той же профессии, что и Московские актеры. И еще запомнился вечер в доме миллионера Отто Кана, который был президентом Метрополитэнской Оперы и материальным соучастником антреприз Морриса Геста. Выходец из Германии, культурный и прекрасно воспитанный человек очень привлекательной наружности, он искренно любил театр, музыку и живопись. В его доме было собрано множество замечательных картин, и как он, так и его жена гордились знакомством с выдающимися представителями искусства. В тот вечер, когда мы были его гостями, он собрал у себя большое и интересное общество. Для меня явилось приятным сюрпризом встретить там известного американского пианиста, дирижера и композитора Эрнста Шеллинга. Лет двадцать пять тому назад Шеллинг, тогда начинавший карьеру молодой пианист, провел целый сезон в Петербурге и был постоянным гостем в моей семье. С тех пор мы не виделись, и он с трудом узнал во мне бывшего маленького гимназиста, любившего его игру на рояле в нашей квартире на Сергиевской улице.

Насколько мало охотно принимал я американские приглашения, которые неизбежно носили характер чего то официального, связанного с делом представительства театра, настолько радостны были для меня посещения дома семьи Рахманиновых. Сергей Васильевич и Наталья Александровна Рахманиновы были близко знакомы со многими нашими артистами в Москве. Они всегда были горячими почитателями Художественного театра, и к Станиславскому Сергей Васильевич относился с каким то особым восхищением, я бы даже сказал с нежностью. Поэтому легко понять, как он обрадовался, когда любимые его Москвичи появились в Нью Иорке. И он, и вся его семья, конечно, стали ходить на спектакли Художественного театра и по много раз смотрели каждую

пьесу нашего репертуара. Бывали они у нас и за кулисами, где я с ними и познакомился через А. И. Зилоти. С Зилоти установилась постоянная связь. Благодаря тому, что он жил совсем близко от театра, где мы играли, он считал своим долгом во время спектаклей хоть на несколько минут заходить к нам за кулисы, чтобы повидать старых друзей и, как он выражался, «проверить все ли в порядке», за что он получил от нас прозванье «Инспектор Театра». И он, и его жена близко знали Станиславского, Книппер-Чехову, Качалова и многих других членов труппы еще по Москве, и каждый рад был поговорить с ним в свободную минуту. Помню, как он однажды пришел за кулисы во время спектакля «Три Сестры» незадолго до того момента, когда на сцене Тузенбах садится за рояль и начинает играть вальс, под который танцуют все, пока Наташа самым грубым образом не нарушает их веселья. Обычно эти несколько тактов вальса играл наш художник Гремиславский на пианино, стоявшем за сценой. Качалов, исполнявший роль Тузенбаха и сидевший спиной к публике, разумеется только делал вид, что он играет. И вот Зилоти захотелось устроить артистам сюрприз и сыграть вальс вместо Гремиславского. Я немедленно же провел его к пианино, и, по сигналу помощника режиссера, вместо любительского исполнения какого то салонного вальса Гремиславским, раздались чудесные звуки вальса из «Евгения Онегина», мастерски сыгранного Зилоти. На сцене никто ничего не мог понять! Что за необыкновенное превращение произошло с более чем скромной фортепианной игрой Гремиславского? Как только актеры пришли за кулисы, посыпались вопросы, что случилось? Зилоти был в полном восторге от этой шутки, а в дневнике спектакля помощник режиссера записал, что в этот вечер вальс играл А. И. Зилоти. Дневник этот, как и все остальные дневники за каждый год существования Художественного театра, хранится в Москве в музее Театра.

После спектакля мы нередко ужинали в ресторане гостиницы, где жили Зилоти. Когда мне позволяло время, я завтракал с ними в той же гостинице, и в это время туда часто заглядывал Рахманинов по пути с прогулки, которую он любил делать около полудня. Так установилось регулярное общение, которое стало поддерживаться приглашениями в гостеприимный особняк Рахманиновых на Риверсайд Драйв. Из Художественного театра там бывали, кроме меня, Станиславский, Книппер-Чехова, Качалов, Литовцева, Лужский с женою, Гремиславский. Какие это были незабвенные вечера. Чудесные рассказы, воспоминания, обмен впечатлениями оживали в передаче больших артистов в яркие, неповторимые образы. Особенно незаменим был Москвин, с его тонким юмором, красочной, сочной, чисто Московской речью, припоминавший разные смешные и занятные случаи из закулисной, товарищеской жизни

дружной семьи артистов Художественного театра. Как любил Сергей Васильевич это слушать, с каким вниманьем ловил каждое слово Москвина, следя за мимикой его выразительного лица! Лицо самого Рахманинова, обычно такое задумчивое и сосредоточенное, оживлялось и преображалось: в нем появлялось что то очаровательно-детское, разглаживались морщины, и он хохотал радостным, беззаботным смехом, закидывая назад голову и прикрывая одной рукой катившиеся из глаз слезы веселья. Москвин был знатоком русских песен и нередко пел их своим приятным небольшим голосом под гитару известного в старом Петербурге гитариста Федора Рампа. Иногда все мы образовывали импровизированный хор, и Сергей Васильевич садился за рояль и аккомпанировал нам. Не меньше любил он и сериозные разговоры, неизбежно возникавшие в обществе Станиславского, мысли которого были всегда направлены на искусство, беззаветную любовь к нему, веру в его важность и в необходимость самосовершенствования артиста, для того, чтобы путем искусства делать души людей более чуткими и более истинно человеческими. Идеи эти были так родственны Рахманинову, вся творческая жизнь которого была посвящена подобным же высоким духовным задачам. И еще бывали незабвенные часы во время этих дружеских встреч, когда В. И. Качалов читал вслух стихи Пушкина, Тютчева, Бальмонта, Блока. Он любил это делать в интимной обстановке, после ужина, за стаканом вина. Все тогда затихало кругом, и изумительный, ни с чем несравнимый голос Василия Ивановича уносил слушателей в далекие миры, наполненные, выражаясь словами Пушкина,

«Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты...»

Другим любимым местом для дружеских встреч и отдыха был дом М. М. и В. П. Фокиных. Оба они с 1919 г. переселились в Нью Иорк, иногда выступали на сцене, но большую часть своего времени отдавали собственной балетной школе. Периодически Михаил Михайлович занимался постановками новых балетов. Фокины были очень дружны с семьей Рахманиновых и имели много общих друзей, которые встречались друг у друга. Артисты Художественного театра пользовались неизменным гостеприимством в Фокинской семье. Для меня возможность видеться с Фокиным являлась большой радостью, оживляя в памяти прекрасные воспоминания о Петербургском балете и об общих наших связях с Мариинским театром. После того, как большевики завладели бывшими Императорскими театрами, жизнь разметала нас в разные стороны, пока, благодаря приезду Художественного театра в Нью Иорк, не довелось снова встретиться.

21.

На шестой неделе гастролей Моррис Гест предложил, по окончании ангажемента в мае, подписать новое соглашение, с сентября 1923 г. по февраль 1924 г., с тем, чтобы репертуар был пополнен еще тремя пьесами и чтобы летние месяцы труппа снималась в кинематографе. От фирмы «Парамонт» поступило предложение сделать фильм из «Царя Федора». Решить подобный большой и сложный вопрос без Немировича-Данченко и без оффициального согласия на продление театру заграничного отпуска Станиславский не мог. Поэтому он послал Владимиру Ивановичу подробную телеграмму о предложении Геста, считавшего, что за один сезон Америка останется совершенно неиспользованной. В телеграмме этой, между прочим, указывалось, что, если окажется возможным принять предложение Геста, то, в интересах дела, приезд Немировича-Данченко считается необходимым. Через некоторое время Владимир Иванович известил телеграммой, что оффициальное разрешение на продление отпуска получено, но что решение всех подробностей вопроса он сделает только после того, как выяснятся детали контракта и как он сам взвесит хорошенько целесообразность всего этого проекта. Мы знали, что Немирович-Данченко никогда не спешил с важными решениями, и потому приготовились ждать, хотя каждому хотелось бы поскорее узнать, как сложится будущее. Большинству Америка очень нравилась, и мысль пробыть в этой стране подольше, ознакомиться с нею поближе во время предстоявших разъездов со спектаклями по разным городам улыбалась. Я был одним из тех, кому искренно хотелось, чтобы заграничная поездка была продлена. Мои первые неприятные впечатления от Нью Иорка постепенно сгладились. Вульгарной стороны его внешнего вида я научился не замечать и даже стал находить своеобразную красоту величественности его очертаний и грандиозности его масштабов. К назойливому шуму его необъятной громады и беспрерывной быстроте жизненных темпов я начал привыкать. А люди, с которыми мне приходилось сталкиваться, в своем большинстве мне нравились. Они подкупали своей простотой, своим добродушием, хорошим чувством юмора, благожелательностью, широтой размаха, чем то напоминая русских. Пресловутых дельцов, для которых ничего, кроме наживы, не существует, я почти не встречал. Зато представители художественного,

артистического, литературного и общественного мира, кого мне удалось узнать, были чрезвычайно симпатичны. Почти каждый из них был связан общей чертой — желанием почерпнуть побольше знаний о быте и культуре Старого Света, им неизвестных. Многие совершенно откровенно признавались в собственном невежестве и искренно стремились пополнить свои пробелы. Не могу не помянуть добрым словом американских рабочих сцены — людей на редкость славных, в настоящем смысле слова мастеров своего дела, проворных и сметливых, всегда умевших найти выход из любого трудного положения. Станиславский считал этих рабочих и их технических руководителей непревзойденными, и я должен с ним согласиться.

С большим удовольствием вспоминаю встречи в Нью Иорке с артисткой Мариинской Оперы М. Б. Черкасской. Я всегда был большим почитателем ее чудесного голоса и прекрасного сценического таланта, которые с наибольшей яркостью выразились в образе Девы Февронии в «Сказании о Невидимом Граде Китеже». В Мариинском театре она и Зилоти были теми немногими, которые стойко боролись против захвата большевиками Государственных театров. В конце концов она вынуждена была покинуть Россию, сперва попала в Китай, а затем очутилась в Нью Иорке, где ей жилось трудно. Дирекция Метрополитэнской Оперы не дала ей ангажемента, несмотря на то, что ее вокальные силы были еще в полном расцвете, и ей пришлось выступать среди разных других номеров дивертисмента в одном из больших кинематографов, что ее страшно угнетало. Поэтому, когда представилась возможность уехать в Европу, она это сделала и переселилась в Ригу, где заняла очень видное положение в Латвийской Государственной Опере. Мы с нею виделись несколько раз у Зилоти и все вместе вспоминали лучшие дни в Петербурге, где они оба были в самом центре музыкальной жизни. Через Зилоти я восстановил старое Петербургское знакомство с Л. С. Ауэром, который вел в Нью Иорке очень активную преподавательскую деятельность. К нему съезжались скрипачи со всего света, чтобы пройти с ним класс усовершенствования. В Америку его выписали его знаменитые ученики Эльман, Цимбалист и Хейфец и дали ему возможность устроиться в самой лучшей обстановке. Он жил в превосходном собственном доме, окруженный почетом, комфортом и заботами. Когда я был у него в гостях, то там находились мои давнишние друзья молодости — скрипачка Цецилия Ганзен, ученица Ауэра, и ее муж, пианист Б. С. Захаров, а также чета Зилоти. После завтрака Ганзен сыграла с мужем вторую сонату Брамса, которая затем была повторена самим Ауэром и Зилоти. Это был настоящий праздник камерной музыки.

Однажды в антракте во время очередного спектакля «На Дне» случился приятный сюрприз: открылась дверь, которая вела с улицы за кулисы, и появился Шаляпин, только что вернувшийся из концертного турнэ. Все радостно его приветствовали и до того увлеклись разговором с ним, что помощнику режиссера трудно было собрать артистов для начала следующего акта. Он смотрел спектакль, страшно хвалил его, но особенно остался доволен молодым актером Булгаковым, игравшим Алешку. «Этот ваш Алешка просто замечательный, вылитый сапожный подмастерье! Я сам был таким, когда работал у сапожника. Приведите мне сюда этого молодца, я хочу его поздравить», говорил Федор Иванович, сидя в большой общей уборной, где одевались старшие актеры со Станиславским во главе. Уборные для молодежи находились далеко наверху. Бросились за Булгаковым и привели его к Шаляпину, который лично передал ему свои впечатления. Булгаков был счастлив, и торжество его было полное еще потому, что вся эта сцена произошла в присутствии Станиславского, который постоянно был чем то недоволен в его исполнении Алешки. А для Константина Сергеевича мнение Шаляпина имело громадное значенье. Результат этого не замедлил обнаружиться: на следующем представлении «На Дне» Станиславский подошел в антракте к Булгакову и сказал ему: «Любуюсь вами, Лев Николаевич, как хорошо идет у вас роль...».

В одно из воскресений днем состоялся концерт Федора Ивановича в театре Метрополитэнской Оперы. Зал был переполнен и овациям не было конца. Вместо обычной печатной программы публике раздавалась книжечка, в которой имелся английский перевод всего Шаляпинского концертного репертуара. Перед началом каждого номера Шаляпин по английски называл цифру, стоявшую в книжке перед номером, выбранным им для исполнения, давая этим возможность слушателям следить за словами. Этот способ был очень кстати, потому что в интерпретации Федора Ивановича слова имели громадное значение, Все мы, конечно, были в сборе и остались в полном восторге от пережитой художественной радости. Разошлись мы с концерта с глазами, мокрыми от слез, и с чувством гордости за величие русского искусства. Выступление Шаляпина в «Борисе Годунове» в Метрополитэнской Опере было менее значительно, не потому что его исполнение не достигало обычного совершенства, а из за окружавшего его ансамбля и всей обстановки. Кроме Федора Ивановича, певшего по русски, все остальные пели по итальянски, что, разумеется, разрушало цельность впечатления. И солисты, и хор (у мужчин были привязные бороды, что легко можно было заметить) старались все время петь лицом в публику, не спуская глаз с палочки дирижера,

бессмысленно жестикулировали и не имели ни малейших поползновений уйти от невыносимой оперной рутины, которая обрела бессмертие на нашей родине в знаменитой «Вампуке». Нужно ли говорить о том, как угнетающе это действовало на Шаляпина и как трудно было ему сохранять гармонию образа. Несколько других спектаклей, которые я слышал в Метрополитэнской Опере, подтвердили мое первоначальное мнение, что учреждение это крайне отсталое и что вся пресловутая его мировая репутация построена только на обилии великолепных иностранных певцов, преимущественно итальянцев и немцев, которых интересует не искусство, а блеск их собственных голосов. Руководители Оперы, как видно, вполне сочувствовали подобной тенденции. Репертуар исполнялся или по французски, или по немецки, или по итальянски, — английских переводов текста в то время не существовало, и потому большинство публики не имело никакого понятия о словах опер, что, повидимому, никого не беспокоило. Справедливость требует сказать, что за несколько последних лет в Опере произошли большие реформы, сильно поднявшие художественный уровень этого отсталого учреждения.

Во время пребывания нашего в Нью Иорке Станиславскому было предложено написать книгу воспоминаний об его жизни. Первый, кому пришла эта прекрасная идея, был Оливер Сейлер, и он добился ее осуществления, на что потребовалось не мало времени и настойчивости. Константин Сергеевич долго не соглашался, ссылаясь на недосуг и на неопытность в писательском деле. Но, в конце концов, он согласился, увлекся и подписал договор с издательством Литтль, Браун и Ко. на издание своего будущего труда, получившего потом всемирную известность под заглавием «Моя Жизнь в Искусстве». Работа над рукописью началась в Нью Иорке, и, насколько позволяло время, Станиславский отдавался ей с вдохновением, неизменно сопровождавшим всякое его творчество. Огромную ему помощь в организации материала и редактировании текста оказал А. А. Койранский.

Предложение кинематографической фирмы «Парамонт» сулило большие выгоды, но пугало Станиславского, который был очень невысокого мнения о художественном уровне производства фильмов. Тем не менее, познакомившись с представителем «Парамонта» художником-декоратором Иосифом Урбаном, верившим в возможность сделать интересный фильм из «Царя Федора», Константин Сергеевич сдался и обещал разработать свой план этого проекта. Лужский, отличавшийся большой начитанностью в области русской истории, и Койранский составили обзор исторических событий эпохи Иоанна Грозного и Федора Иоанновича и передали этот конспект Станиславскому в качестве дополнительного

к пьесе «Царь Федор» материала для сценария. Константин Сергеевич набросал краткое либретто, полное интересных идей, которое с помощью Койранского и Москвина, имевшего кинематографический опыт, было воплощено в окончательную литературную форму фильмового сценария. Затем сценарий был передан фирме. Но когда там он попал в руки «профессиональных специалистов», то они обратили его в такую чепуху, что Станиславский пришел в полный ужас, и весь кинематографический проект был навсегда похоронен.

Тем временем, пока решался вопрос будущего сезона, спектакли в Нью Иорке шли своим чередом, но сборы начали падать, что нисколько не уменьшало энтузиазма Морриса Геста, продолжавшего настаивать на том, чтобы Художественный театр провел в Америке второй сезон. Как только обнаружилось, что продажа билетов пошла на убыль, наш талантливый и энергичный атрепренер стал подготовлять поездку в Чикаго. По его плану гастроли сперва в Чикаго, а затем в Филадельфии и Бостоне должны были положить начало большого турнэ по Америке, развернуть которое он предполагал в будущем сезоне. Включение в репертуар неигранных раньше пьес обеспечивало возможность открыть гастроли в будущем сезоне опять в Нью Иорке, а затем отправиться в разъезды.

Хотя все детали второго заграничного сезона театра все еще оставались нерешенными, и Немирович-Данченко не сказал своего последнего слова по этому делу, но было уже очевидно, что будущий сезон в Америке нам обеспечен, и потому Леонидов был на готове подписать контракт в любой момент. Тем временем подошло время окончания гастролей в Нью Иорке и надо было выезжать в Чикаго. Рано утром 1 апреля 1923 г. мы собрались на Большом Центральном Вокзале. Он поразил нас своими гигантскими размерами и замечательной организованностью, благодаря которой не было ни шума, ни суеты, несмотря на громадное скопление уезжавших и приезжавших пассажиров. В поезде, не имевшем обычных делений на три класса, нам было отведено три отдельных вагона, устроенных чрезвычайно удобно и обставленных всем возможным комфортом для дневного и ночного переезда. В описываемое мною время европейские поезда подобных удобств не имели. На следующий день мы приехали в Чикаго, где были встречены журналистами, представителями большой русской колонии и корреспондентами кино-хроники, запечатлевшими наш приезд кинематографической съемкой. Разместили нас в гостинице, прилегавшей непосредственно к зданию театра, где должны были идти наши спектакли. Вечером состоялась репетиция «Царя Федора» с

участием заранее подготовленных сотрудников, которая затянулась далеко за полночь. Сцена оказалась тесная, а закулисные помещения и артистические уборные ниже всякой критики. Большинство из них находилось под сценой, напоминало маленькие клетушки и было лишено всякого притока свежего воздуха. Поражали грязь и беспорядок. Не мало времени ушло на приведение в более или менее приличный вид всей этой клоаки. Антрепренер наш отлично сознавал, насколько неподходящей для Художественного театра была подобная обстановка, но, к сожалению, у него не было выхода, так как другого свободного для аренды театра в это время не имелось. При таких трудных условиях подготовки спектакля, 3 апреля состоялось открытие, прошедшее с громадным успехом. По окончании представления занавес поднимался много, много раз, и публика не хотела расходиться, продолжая вызывать актеров и Станиславского. Общий тон рецензий был восторженный, и творчество Москвичей было признано новой эрой в жизни театрального искусства. Подобный же успех сопровождал представления «На Дне», «Вишневого Сада» и «Трех Сестер», причем все три недели гастролей прошли при прекрасных сборах. Между прочим, нам пришлось играть в Страстную Субботу, но спектакль кончился не слишком поздно, и мы успели попасть в русскую церковь к заутрене. Большой храм был переполнен, служба была торжественная, пел прекрасный хор. Из церкви мы отправились в небольшой ресторан, где в отдельной комнате наши актрисы приготовили настоящий Пасхальный стол, и Светлый Праздник был встречен со всей радостью разговенья старой России.

Из Чикаго мы переехали в Филадельфию, где пробыли две недели, после чего две недели играли в Бостоне. Всё турнэ с тем же репертуаром длилось до 19 мая. За этот период времени было сыграно 67 спектаклей. Общая картина гастролей была более или менее одинаковая, независимо от города, где они происходили: торжественная встреча при приезде, взволнованное ожидание премьеры, неизменный успех у публики и у прессы, отличные сборы, общественные приемы и чествования. Арендованный для нас театр в Филадельфии был так же плох, как и в Чикаго, и только Бостонский оперный театр представлял приятное исключение, и дал возможность играть в должных условиях.

Вспоминается любопытный разговор Станиславского с одним театральным предпринимателем в Чикаго. На вопрос Константина Сергеевича, почему в большинстве театров такие тесные, неудобные сцены и отвратительные артистические уборные, этот предприниматель ответил: «Видите ли, когда мы в Америке строим театр, то прежде всего заботимся о том, чтобы был большой и вместительный зрительный зал, затем мы отводим немного места сцене,

а после того, если осталось маленькое неиспользованное пространство за сценой, то его мы отдаем уборным для актеров. Самое важное в театре — это большие сборы...». Разговор этот, полушутливого характера, но очень близкий к истине, происходил свыше тридцати лет назад, и с тех пор, конечно, многое изменилось к лучшему.

В поездке, где почему то вечно надо было куда то спешить, я был занят еще больше, чем в Нью Иорке, и времени на что бы то ни было, кроме того, что было непосредственно связано с профессиональной работой, у меня никогда не хватало. Некогда было знакомиться с новыми городами и их достопримечательностями, некогда было набираться новых впечатлений.

Когда мы находились в Филадельфии, выяснились, наконец, все вопросы нашего дальнейшего будущего: труппа остается на сезон 1923-1924 г. за границей, договор с Моррисом Гестом утверждается, по окончании настоящего турнэ гастроли возобновляются на две недели в Нью Иорке, после чего театр выезжает в Германию, где будет сперва отдыхать, а потом подготовлять новый репертуар, с тем, чтобы осенью дать серию спектаклей в Берлине и Париже, а затем вернуться в Соединенные Штаты. Расходы по переезду в Европу и обратно Гест принимал на себя.

Немирович-Данченко, после долгих размышлений, отказался от того, чтобы присоединиться к нам. Желая продолжать развитие своей Музыкальной Студии и работать над постановкой новой версии оперы «Кармен», он сообщил, что, отдохнув во время летних каникул в Европе, он встретится с труппой и обсудит целый ряд вопросов, связанных с дальнейшей деятельностью театра.

Последние две недели спектаклей в Нью Иорке прошли при мучительной жаре. Несчастные актеры буквально задыхались, играя «Царя Федора» в тяжелых боярских костюмах, шубах, высоких меховых шапках. Мы просто поражались, что, несмотря на невероятную духоту, публика наполняла театр. Заключительный спектакль состоялся 2 июня, шли «Три Сестры». По окончании пьесы, из зрительного зала вместе с аплодисментами неслись русские крики: «Ждем вас обратно»! Моррис Гест позаботился о том, чтобы в газетах было сказано о нашем возвращении в Соединенные Штаты в будущем сезоне. По его просьбе, в виде прощального привета, я написал небольшую статью, озаглавленную «Московский Художественный театр говорит: «До свидания», которая была напечатана в газете «Нью Иорк Таймс».

Распростившись с многочисленными американскими и русскими друзьями, собравшимися на пристани пожелать театру счастли-

вого пути в Европу и благополучного возвращения в Соединенные Штаты, мы отплыли в Гамбург на английском пароходе «Лакония». Переход через океан при идеальной погоде был чрезвычайно приятен. В пути Станиславский устроил несколько совещаний со старшими членами труппы для выработки репертуара и общего плана предстоящего сезона. Остановились на следующих пьесах: «Братья Карамазовы», сокращенные до одного вечера, «Иванов», «Дядя Ваня», «На Всякого Мудреца Довольно Простоты», «Смерть Пазухина», «Доктор Штокман», «У Жизни в Лапах» и «Хозяйка Гостиницы». Кроме того, предстояло повторение старых пьес. Гастроли в Америке предполагалось открыть в начале ноября, а время до этого намечено было распределить так: июнь, июль и август посвятить отдыху и подготовке нового репертуара в Германии, в сентябре поиграть в Берлине, в октябре — в Париже, а затем отправиться в Нью Иорк.

По приезде в Берлин, труппа была распущена до конца июля, с тем, чтобы все собрались к этому времени в дачном месте Варен, в Мекленбург-Стрелице, где должны были начаться занятия и репетиции. До этого каждый мог делать, что хотел. Несколько человек поехало в Москву навестить родных, большинство осталось в Берлине, Станиславский поселился в санатории близ Фрейбурга. Гремиславскому предстояла большая работа приготовить декорации для новых пьес. С этой целью в одном из пригородов Берлина была снята мастерская, где сразу же было приступлено к производству. Я никуда из Берлина не поехал, на тот случай, если бы Гремиславскому понадобилась моя административная помощь, а также для помощи и Леонидову. Кроме того, вскоре приехал из Нью Иорка Оливер Сейлер, и мы стали заниматься с ним литературным материалом для будущей американской поездки. Всякого дела было очень много, но заниматься им было приятно и интересно и времени хватало и на то, чтобы отдыхать.

Большой радостью было несколько свиданий с Немировичем-Данченко, который остановился в Берлине проездом из Карлсбада и Женевы. Он много рассказывал мне о большом успехе недавно выпущенной им в Музыкальной Студии постановки «Лизистраты» Аристофана, которая, по образному выражению одного критика, «закружила Художественный театр в стремительном темпе жизнерадостного бытия», о своих творческих планах новой постановки оперы «Кармен». Для меня лично приятной новостью было намерение Владимира Ивановича широко использовать меня по возвращении Художественного театра в Москву в качестве своего ближайшего помощника по управлению Музыкальной Студией, где он держал для меня наготове должность заместителя директора.

Немирович-Данченко побывал в Варене, имел там несколько

творческих бесед со Станиславским и с труппой и благодарил всех за самоотверженное служение родному театру и за прекрасное распространение за границей неумирающего искусства и культуры нашей великой родины.

Стремительный рост инфляции и трудное экономическое положение в Германии заставило Станиславского отказаться от предположенных гастролей в Берлине и ограничить европейские выступления Парижем. Там впервые были исполнены «Три Сестры», «Иванов», «Хозяйка Гостиницы» и «Братья Карамазовы» и повторены «Вишневый Сад» и «Царь Федор». Как старый, так и новый репертуары вызвали очень сильный интерес. Особенно много внимания было уделено «Братьям Карамазовым», чему отчасти способствовало выступление в качестве чтеца Жака Эберто. Прекрасное чтение на французском языке повествовательных отрывков из романа сблизило французских зрителей со сценическим действием и облегчило им понимание спектакля. Небезинтересно отметить, что перевод русского текста был сделан начинавшим тогда свою успешную литературную карьеру молодым французским писателем Жозефом Кесселем, уроженцем России.

Гастроли, как и год тому назад, происходили в театре Елисейских Полей. Постоянным нашим гостем за кулисами был художник Борис Григорьев, писавший портреты некоторых актеров для своего издания «Лики России». Позировали они в гримах и костюмах, сидя по своим уборным в антрактах, или в свободное время, когда они были не заняты на сцене.

Желая помочь Союзу Русских Писателей, выброшенных революцией за границу, мы дали отдельным спектаклем в пользу Союза «На Всякого Мудреца Довольно Простоты» в большой зале гостиницы «Лютеция». Почти исключительно русская аудитория с наслаждением смотрела замечательную комедию Островского. После спектакля состоялся ужин, за которым с приветственными речами выступали П. Н. Милюков, К. Д. Бальмонт и А. И. Куприн.

Для прощального Парижского спектакля даны были «Братья Карамазовы». Было это 28 октября 1923 г., а накануне исполнилось двадцать пять лет со дня открытия Московского Художественного театра. Никакого юбилейного торжества ни у нас, ни в Москве не было, и только Станиславский и Немирович-Данченко обменялись поздравительными телеграммами.

Плаванье из Шербурга в Нью Иорк было очень спокойное и посвящено было репетициям. Предстоял большой и трудный сезон в Америке, и для подготовки к нему Станиславский пользовался каждым свободным днем.

Вторичный приезд в Соединенные Штаты также, как и рань-

ше, был обставлен Моррисом Гестом с большим вниманием и тщательностью. Новизна и разносторонность репертуара, успехи прошлого сезона, широкая литературная пропаганда в печати — все это способствовало радушному приему театра, начавшего сезон в «Джолсон Театре» 9 ноября 1923 г. «Братьями Карамазовыми». Несмотря на то, что спектакль этот, в отличие от Московского, длившегося два вечера, был сведен к одному вечеру, благодаря чему много ценных сцен было утрачено, впечатление от него было очень сильное. Публика с неослабевающим вниманием следила за развитием драматического конфликта и награждала актеров дружными аплодисментами. Критика приняла этот чрезвычайно трудный для иностранного зрителя спектакль с большой похвалой, и Художественный театр еще раз доказал, что его искусство не ограничено рамками своей родины и в полном смысле слова международно.

Обстановка и атмосфера, в которых мы жили и работали во время вторичных гастролей в Америке, мало чем отличались от того, что было раньше, за исключением того, что на этот раз все кругом уже было хорошо знакомо и некоторые из нас даже уже стали усваивать английский язык. Весь наш новый репертуар был принят с тем же интересом, как и старый, с той только разницей, что одни пьесы имели больший успех, другие меньший. Самую большую популярность среди новинок имели «Дядя Ваня», «Иванов» и «Братья Карамазовы». Затем успех шел в такой последовательности: «Смерть Пазухина», «Доктор Штокман», «У Жизни в Лапах», «Хозяйка Гостиницы» и «На Всякого Мудреца Довольно Простоты». В Нью Иорке спектакли продолжались двенадцать недель, после чего мы играли три недели в Чикаго, по одной неделе в Филадельфии, Бостоне, Вашингтоне, Питтсбурге, Детройте, Кливленде, Бруклине, Нуарке и по пол-недели в Нью-Хэвене и Хартфорде. Вернувшись по окончании турнэ в Нью Иорк, мы сыграли там еще одну неделю перед окончательным отъездом из Соединенных Штатов.

Пребывание в Нью Иорке ознаменовалось встречами с Максом Рейнхардтом и с Элеонорой Дузэ. Одновременно с Художественным театром в сезон 1923-1924 г. Моррис Гест был антрепренером пантомимы «Чудо» — средневековой мистерии Фольмёллера на тему «Сестры Беатрисы» Меттерлинка в постановке Макса Рейнхардта. Спектакль этот представлял собою большое эффектное зрелище, с участием массы народа на фоне монументальной постройки массивного собора. Занавеса не было, и зрительный зал, соответственным образом переделанный и обставленный, соединялся со сценой, куда в антрактах любопытная публика ходила осматривать постройку собора. Постановка эта имела очень мало художественных

достоинств, но импонировала своими внешними эффектами широкой публике, наводнявшей огромный «Сенчюри театр». Рейнхардт знал Художественный театр по его выступлениям в Европе и очень любил его создателей и актеров. Станиславский ценил заслуги Рейнхардта, как реформатора германского театра, и оба они рады были возможности возобновить старое знакомство.

Гастроли Дузэ имели очень большой успех, но успех этот, в сущности, был лишь данью прошлому великой артистки, творчество которой уже близилось к закату. Материальная необходимость, к сожалению, заставляла ее играть, когда играть ей было почти не под силу. Она могла выступать только днем, вечерами чувствуя себя слишком утомленной. Художественный театр счел небходимым выразить ей чувства своего глубокого уважения и благодарности за все то, что она дала искусству, и отправил делегацию на один из спектаклей «Женщины с Моря» в составе Станиславского, Книппер-Чеховой и меня. По окончании представления мы вышли на сцену, где находилась Дузэ, сидевшая в кресле. Константин Сергеевич сказал ей задушевную речь на французском языке, которую она выслушала стоя, а Ольга Леонардовна передала ей от театра большой букет роз. Речь Станиславского, очень теплая и искренняя, произнесенная им с подъемом и взволнованностью, растрогала Дузэ до слез и вызвала восторженную овацию зрителей. На меня спектакль этот произвел грустное впечатление: чувствовалось, что Дузэ играла с трудом, напрягая голос, почти не доходивший до зрительного зала. Однако, несмотря на все физические препятствия, талант ее брал верх, и в некоторых сценах все недочеты забывались перед величием искусства несравненной артистки. Избегая вечерами выходить из дому, она тем не менее приехала на спектакль «Братьев Карамазовых» и привезла огромную коробку, наполненную цветами, для раздачи их актерам. Здоровье ее было в очень плохом состоянии, но никто не думал, что смерть ее была уже совсем близка. Во время гастролей в Питтсбурге — городе, который произвел на нее угнетающее впечатление и из которого ей хотелось поскорее уехать — она простудилась и, проболев всего несколько дней, скончалась. Тело ее было отправлено в Италию для погребения.

В воспоминаниях о вторичном турнэ по Америке сохранилось несколько впечатлений, ожививших неизбежное однообразие жизни во время гастролей. В Филадельфии С. В. Рахманинов дал нам возможность попасть на дневной симфонический концерт Филармонического оркестра под управлением Леопольда Стоковского и с Иосифом Гофманом в качестве солиста. Концерты Стоковского занимали в то время важное место в музыкальной жизни Америки, билеты на них всегда были распроданы и достать места было

страшно трудно. Между тем нам очень хотелось послушать, как играет замечательный Филадельфийский оркестр, руководимый его талантливым дирижером. Рахманинов устроил так, что вся наша труппа была посажена на специальных местах за кулисами эстрады. По окончании программы Сергей Васильевич представил труппу Стоковскому и Гофману, которым Станиславский выразил от нашего лица благодарность за доставленное наслаждение и сказал, как он завидует музыкантам, искусство которых гораздо легче доходит до сердца публики, чем искусство актера. Рахманинов был счастлив и сиял радостью, что он явился инициатором встречи стольких замечательных представителей двух больших искусств.

В Кливленде случился эпизод, последствия которого могли испортить репутацию Художественного театра в глазах прессы. Самый влиятельный местный театральный критик Арчи Бэлл написал восторженную рецензию «Царя Федора», подчеркнув, что каждый даже бессловесный участник спектакля показал себя законченным артистом замечательного театра. В то самое утро, как вышла эта рецензия, Бэлл был у своего дантиста, который поднял его на смех. «Какой вы критик, сказал он, если не сумели отличить простых статистов от актеров. Толпа на сцене состояла главным образом из людей, ничего общего с актерской профессией не имеющих, нанятых здесь в Кливленде и наскоро подготовленных к представлению. Я сам, как уроженец России, был в числе этих русских статистов»... Услышав это, Бэлл помчался в театр, вызвал представителя Морриса Геста, администрировавшего наше турнэ, и устроил целый скандал. Он кричал, что Художественный театр обманывает публику, и грозил написать об том завтра же в своей газете. Наш администратор немедленно вызвал меня к себе на подмогу. В конторе театра Бэлл, ожидая меня, продолжал шуметь и волноваться. Я объяснил разгневанному журналисту, что наш театр не имеет возможности возить с собой целую толпу людей, участвующих в народных сценах, и вынужден в каждом городе приглашать дополнительных сотрудников, которых наша режиссура за несколько дней до спектакля подготовляет для слияния их на сцене с нашими актерами. И тот факт, что такой видный и опытный критик, как он, Бэлл, принял всех участвующих в массовых сценах за коренных артистов Художественного театра, только доказывает, как совершенно искусство наших режиссеров, если они сумели в самый короткий срок превратить любителя, как местный дантист, в заправского актера... Выслушав мои объяснения, сердитый критик быстро успокоился и признал, что я совершенно прав.

В Вашингтоне я был со Станиславским на завтраке в Клубе Американской Прессы, где в лице Константина Сергеевича жур-

налисты чествовали Художественный театр за духовное сближение путем искусства американского и русского народа. В ответ на приветствия Станиславский, с моей помощью, как переводчика, горячо благодарил хозяев от лица труппы и отсутствующего Немировича-Данченко за оказанную честь и указал на ту большую роль, которую сыграла в успехе Художественного театра американская пресса, подчеркнув, что особенно счастлив заявить об этом в столице Соединенных Штатов, среди людей, которые представляют всю американскую печать. Большой успех имели слова Константина Сергеевича о том, что его сотоварищ по созданию Художественного театра Немирович-Данченко начинал свою литературно-театральную карьеру с деятельности журналиста.

Другим памятным моментом нашего пребывания в Вашингтоне был прием Президентом Кулиджем делегации от Художественного театра в составе Станиславского, Книппер-Чеховой, Раевской, Кореневой, Качалова, Москвина, Лужского, Вишневского. Подгорного, меня и представителя Морриса Геста мистера Спинка. Аудиенция состоялась в одном из флигелей Белого Дома. После короткого ожидания в приемной, где находилось много других посетителей, мы были приглашены в кабинет Президента. Каждый из нас по очереди подходил к Кулиджу, стоявшему возле письменного стола, причем сопровождавший нас видный журналист того времени Норман Хапгуд называл наши фамилии, мы пожимали Президенту руку, говорили: «Как поживаете, г. Президент» и уходили в соседнюю комнату, а оттуда в сад, где нас сфотографировали на фоне здания Белого Дома. На этом вся эта более чем простая церемония закончилась. Между прочим, эта фотография нашей делегации воспроизведена в официальном советском издании «Ежегодник Московского Художественного театра за 1943 г.», причем названы все фамилии лиц на снимке, кроме моей. Под моим изображением значится: «Представитель Белого Дома»!..

Расстались мы с Америкой в половине мая 1924 года, оставив там много старых и новых друзей, унося самые лучшие воспоминания о долгом пребывании за океаном и искреннюю признательность Моррису Гесту за его веру в Художественный театр и смелую предприимчивость. Только благодаря ему осуществилось такое трудное предприятие, как два сезона в Америке спектаклей сериозного классического репертуара пьес, исполнявшихся на русском языке. Наиболее сильные, наиболее незабываемые впечатления от Соединенных Штатов были впечатления от людей. И не от отдельных личностей, хотя мы имели возможность познакомиться со многими выдающимися лицами, а от людской массы. В Европе мы привыкли рисовать себе американцев дельцами сухого и здравого смысла и холодного математического рассчета.

На деле это оказалось вовсе не так: повсюду мы встречали самое радушное гостеприимство, самую горячую отзывчивость, неисчерпаемый источник энтузиазма и широту размаха, похожую на русскую.

Художественный театр оказал очень сильное влияние на сценическое искусство Соединенных Штатов, и для того, чтобы лучше осветить степень этого влияния, я сошлюсь на статью театрального критика газеты «Нью Иорк Таймс» X. Брока. Вот что он писал через пять лет после приезда театра в Америку: «Грандиозное это было событие — появление среди нас целой большой труппы европейских актеров, игравших иностранные пьесы на иностранном языке. Да и весь сезон был необыкновенный, когда спектакли этих иностранцев проходили при переполненных сборах. Мы в Нью Иорке хорошо помним все разговоры, непрекращавшиеся в течение месяцев, пока играли русские, властно захватившие долю внимания публики. Большинство восхищалось ими и не скупилось на похвалы. И только немногие отказывались верить, что американцы, без знания русского языка, могут чему-то научиться от спектаклей, в которых каждое слово говорилось по-русски. Русские вернули нас к простой истине, что самое главное на сцене — это актер и игра ансамбля. Без этого пьеса не имеет никакой цены, каким бы волшебством электричества и сюрпризами кубистической палитры не пользовались все художники и машинисты сцен мира для изумления зрителей. Когда русские приехали зимой 1923 года, то как раз в это время актер был задавлен на сцене колдовством механики, применявшейся чародеями трюковых постановок, которые называли себя экспрессионистами, или другими ничего не значащими именами. С легкой руки Гордона Крэга, эти люди заявляли, что если б актер был совершенно упразднен, то сцена от этого только бы выиграла. Декорации были стилизованы, и актер должен был быть стилизован и обращен в неподвижность, подобную декорации. Декоратор и художник стали важнее в пьесе, нежели автор и актеры. И вот появился Художественный театр, со старомодными декорациями, которые в глазах новых теоретиков были никуда не годны из-за своего реализма и точности. Хотя, если внимательно приглядеться, то реализм этот был тщательно и строго обдуман. Разберитесь в положении: перед нами была знаменитая европейская организация, передовая в своих театральных достижениях, организация, которой все восхищались. И она показывала нам декорации, вызывавшие в современных знатоках искусства презрение. Но среди этих «дешевых» декораций играла труппа актеров, и каждый из этих актеров играл так, словно от его исполнения зависела судьба спектакля. Все говорили только об игре, все

сходились на том, что игра — это самое главное. В каждой рецензии отмечалось и подчеркивалось, что всякий актер в труппе играл и умел играть. Исполнение всех было согласовано друг с другом, мало того, оно было доведено до гармонии. Это открытие об игре актеров Художественного театра и шум, поднятый в публике и печати, повели к тому, что американские антрепренеры стали постепенно излечиваться от временно охватившей их аберрации, что главное на сцене — это художник-декоратор. Все они увидели, как играют русские. Но более того, они читали о том, что говорилось об игре русских. Общий хор сливался в признании, что игра и ансамбль исполнения Москвичей наивысшего качества. Если вы хотите кратко определить степень длящегося влияния Московского Художественного театра на нашу сцену, то сличите рецензию драматического критика теперешнюю и написанную шесть лет назад. Теперь весь упор сосредоточен на игре актеров и режиссере, на живых силах спектакля. Тогда все сосредоточивалось на механизме и живописности».

Так писал видный Нью Иоркский критик четверть века назад. Но и до сих пор роль, сыгранная Художественным театром в жизни драматического искусства Америки, не забыта, и не мало американских режиссеров и актеров воспиталось и все еще воспитывается на методах, унаследованных от Московского Художественного театра.

22.

Лето 1924 году мы отдыхали в Париже и Берлине и к началу осеннего сезона возвратились в Россию. После почти двухлетнего отсутствия, я не нашел никаких видимых перемен в быте и внешнем облике Москвы. Политика Нэпа все еще продолжалась, и физические условия существования были сносными, за исключением квартирного вопроса, который попрежнему находился в плачевном состоянии.

Пока Станиславский с Художественным театром совершал триумфальное шествие русского драматического искусства в западной Европе и Америке, Немирович-Данченко, оставаясь в Москве, развивал деятельность Музыкальной Студии. Начав с постановок классических оперетт «Дочь Мадам Анго» и «Перикола», он перешел к античной комедии «Лизистрата», а затем сделал решительный шаг в реформировании оперного дела, поставив «Кармен» Бизэ, как музыкальную трагедию «Карменсита и Солдат». Главной особенностью спектаклей Музыкальной Студии было слияние в них всех элементов музыкально-сценического действия в интересах цельности художественного впечатления, слияние всего под одной руководящей идеей, как это делалось в Художественном театре. «Карменсита и Солдат» явилась самым ярким образцом подобной постановки. Выбор Владимиром Ивановичем «Кармен» для осуществления своих новых оперных задач был не случайным. Трудно было найти другую оперу, в которой, наряду с гениальной музыкой, так сочетались бы элементы чисто трагедийные, требующие от исполнителей мастерства не только вокального, но и актерского. Основным центром спектакля остался Бизе там, где он ярко-музыкально обрисовывал драматические образы Мериме. Но некоторые моменты, вызывавшиеся требованиями неудачного либретто Мельяка и Галеви, или установившейся шаблонной традицией, были переработаны, или пропущены. Основная тема этого трагического представления — столкновение двух стихий, женской и мужской, — была освобождена режиссером из-под остальной оперной мишуры и передана с наивысшей серьёзностью и страстью, при большой экономии сценических средств и глубокой их внутренней выразительности. Такой подход к «Кармен» естественно потребовал нового либретто, текст которого написал поэт Константин Липскеров в соответствии с замыслами Мериме. Стремление к углублен-

ности трагического представления в монументальных формах вызвало полную реформу хора в постановке. Вместо бытового натуреализма массовых сцен хору было возвращено первоначальное его значение в античной трагедии. Хор, в трагедии не действующий, а, так сказать, ее окружающий, был поставлен монолитно, как олицетворение вещего народа, глубоко понимающего и причины, и судьбу развертывавшейся драмы. Зритель не только слушал и смотрел спектакль, но драматически переживал его. Часть музыки была перенесена из вокальной области в пантомимную, в общем рисунке движения и мимики иллюстрируя жизненные и психологические положения. Драматические положения мимически разыгрывались на фоне звуков, и этот элемент мимодрамы дал пьесе еще большую выпуклость и убедительность.

Поглощенный своими музыкальными трудами, Немирович-Данченко одновременно разработал план наиболее активного развертывания деятельности самого Художественного театра. К возвращению из-за границы Станиславского были произведены следующие реформы: Первая Студия была преобразована в самостоятельный Второй Художественный театр, Третья Студия в Театр имени Вахтангова (покойного основателя этой Студии), а Вторая Студия слилась с основным Художественным театром. Помещение артистического клуба «Алатр», было перестроено и обращено в так называемую Малую Сцену Художественного театра, отведенную для молодежи, что давало возможность играть каждый вечер одновременно в самом театре и в его новом филиале. Ответственное руководство и Художественным театром, и Музыкальной Студией легло на Немировича-Данченко, а Станиславский, оставаясь главным режиссером, взял на себя управление вновь созданной Школой, поставив себе целью главные свои силы отдать воспитанию молодежи. В мои обязанности входило заведывать труппой и репертуаром Художественного театра и быть заместителем директора Музыкальной Студии.

Одной из самых значительных постановок нашей драматической сцены был возобновленный Станиславским «Ревизор» с Москвиным в роли Городничего и Чеховым в роли Хлестакова. Все возобновление пьесы выгодно отличалось от первоначальной постановки 1908 года, перегруженной тяжеловесным натурализмом, более живым и легким темпом. Чехов поражал свежестью и яркостью образа, интересными и смелыми неожиданностями, подтверждавшими слова Хлестакова, что у него все происходит «вдруг». Чехов состоял теперь директором и актером нашего младшего собрата — Второго Художественного театра, и выступал у нас, как гость, поэтому, составляя репертуар на месяц вперед, я обычно сперва совещался с администрацией Второго театра относительно тех вечеров, когда нужно было играть «Ревизора».

В отношении репертуара стало ощущаться давление «сверху»: нужно было считаться с постановлениями так называемого «реперткома» — правительственного репертуарного комитета, который решал, какие пьесы могут или не могут ставиться. И вот это учреждение объявило пьесы Чехова буржуазными, и поэтому мы не могли больше играть произведения писателя, чье имя и творения неотделимы от Художественного театра. Мы чуть было не лишились «Синей Птицы», с 1908 года неизменно исполнявшейся на дневных спектаклях по воскресеньям. Чудесная сказка Метерлинка была признана вредной, способствуя развитию в детях веры в волшебный вымысел, и потому недопустимой в наш век материализма. И только благодаря очень энергичному протесту Художественного театра и поддержке Луначарского «Синяя Птица» удержалась в репертуаре.

В поисках новых пьес театр привлек в свою среду молодого литературно-театрального критика П. А. Маркова и поручил ему сплотить вокруг нашей режиссуры наиболее способных современных писателей, надеясь, что такая непосредственная связь драматургов со сценой плодотворно отразится на их творчестве. Таким путем образовалось общение с М. Булгаковым, В. Катаевым, Л. Леоновым и К. Треневым. Драма последнего «Пугачевщина» была принята к постановке. Она представляла благодарный сценический материал и давала возможность развернуть много работы для большой труппы. Роль Пугачева была поручена Москвину, взявшему на себя вместе с артистом Леонидовым режиссуру под руководством Немировича-Данченко. В ожидании других новых пьес, театр обратился к неиспользованной классической литературе и остановился на трагедии Эсхила «Прометей». Постановка ее представляла громадные трудности, и Станиславскому, который взял на себя режиссуру, предстояло пройти долгий путь до осуществления своей работы. Большой интерес сулило возобновление «Горе от Ума» в двойном составе исполнителей ролей Софьи, Лизы, Чацкого и Молчалина, причем один состав получил режиссером Станиславского, а другой Немировича-Данченко. Роль Фамусова осталась за Станиславским, а прежний Чацкий, Качалов, стал Репетиловым. Молодые артисты, выбранные для четырех центральных ролей, были очень талантливы и каждый обладал собственной характерной индивидуальностью.

В Музыкальной Студии самой важной постановкой будущего была намечена опера Мусоргского «Борис Годунов», не в общепринятой редакции Римского-Корсакова, а в оригинальной инструментовке автора, над восстановлением партитуры которой работал композитор Ю. С. Сахновский. Но до осуществления постановки «Бориса Годунова» было еще очень далеко и пока что дело ограни-

чивалось разучиванием хоров. Ближайшей же работой были репетиции опер «Алеко» Рахманинова и «Бахчисарайский Фонтан» Аренского. Но так как этих двух одноактных опер было недостаточно для заполнения целого вечера, то я предложил Владимиру Ивановичу спектакль, который состоял бы из трех музыкальных произведений, связанных общей идеей любви и смерти и объединенных именем Пушкина: «Алеко», «Бахчисарайский Фонтан» и «Клеопатра». Последняя вещь еще не была написана, и мне она рисовалась, как музыкальная пантомима на тему стихов, заканчивающих повесть Пушкина «Египетские Ночи». Моя идея встретила общее сочувствие, так как она вполне отвечала задачам Студии соединить в себе все элементы сценического искусства, выполняемые одними и теми же актерами. Сценарий пантомимы разработал режиссер Л. В. Баратов, а музыка была заказана Р. М. Глиэру, который выполнил свою задачу вполне успешно и в довольно короткий срок, после чего немедленно начались репетиции «Клеопатры» для будущего спектакля, получившего наименование «Любовь и Смерть».

Интересным нововведением в репертуаре основного театра явилось появление в нем концертного вечера, посвященного музыке Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт», с декламацией Качалова при участии оркестра Музыкальной Студии под управлением Бакалейникова и с пением песенок Клэрхен артисткой Баклановой. Замечательная музыкальная программа, соединенная с замечательным чтением Качалова, вызывала очень большой интерес и повторялась много раз.

Благодаря тому, что Музыкальная Студия, помимо собственного оркестра, имела свой струнный квартет, организованный Бакалейниковым, который раньше был членом знаменитого квартета Герцога Мекленбургского и обладал большим опытом в исполнении камерной музыки, мне удалось с его помощью организовать на нашей Малой Сцене воскресные дневные камерные концерты. На них был сыгран весь цикл шестнадцати струнных квартетов Бетховена, а кроме того членами квартета и вокальными силами артистов Студии был исполнен целый ряд камерных струнных и вокальных произведений различных классических и современных композиторов. Те из артистов, которые выступали с вокальными сочинениями, получали специальную подготовку от наших режиссеров для исполнения романсов и песен так, чтобы пение на концертной эстраде было не менее осмысленно, чем на сцене, чтобы оно естественно выражало мысли текста и чувства музыки в гармоничном единении, создавая из каждого концертного номера вполне законченное художественное произведение. Эти студийные концерты шли по самым общедоступным ценам и пользовались громадной популярностью в Москве.

В октябре 1924 года торжественно праздновалась столетняя годовщина Московского Малого театра. Художественный театр послал своему старшему собрату венок с приветствием, а кроме того организовал в своем помещении большое чествование юбиляра. Сперва на сцене шла специальная программа, в которой принимали участие артисты главнейших театров Москвы, а затем в фойэ был устроен блестящий банкет. Приглашены были не только труппа Малого театра в полном составе, но и технический и административный персонал. Каждому из нас была поручена известная группа гостей, от которой мы не отходили целый вечер, заботясь о том, чтобы ей было приятно и весело. Настроение было радостное, приподнятое, полное дружескими чувствами любви и уважения к старейшему театру Москвы, которым Россия с полным правом гордилась.

Большим событием Московской театральной жизни 1924-1925 гг. был приезд на гастроли Сандро Моисси, выступавшего с артистами Малого театра на их сцене в нескольких классических пьесах. Моисси играл по-немецки, а остальные по-русски, что нисколько не помешало громадному успеху спектаклей. Во время моих последних встреч с этим замечательным артистом Германии и Австрии в Копенгагене он мне говорил, что у него есть одна заветная мечта — хоть раз выступить на сцене Художественного театра с ансамблем наших актеров. Я ему разъяснил, что не вижу подобной возможности, т. к. наш театр строго соблюдает правило никогда не приглашать гастролеров. Однако теперь, когда Моисси приехал в Москву и очень удачно играл с русскими актерами, я решил попробовать убедить Немировича-Данченко и Станиславского отступить от общего правила и пригласить Моисси для одного выступления у нас в отрывках из «Гамлета» и «Живого Трупа» — пьес и его, и нашего репертуара. Моя идея понравилась, и я был уполномочен переговорить с Моисси. Условившись через знакомого корреспондента Венской газеты «Нейэ Фрейэ Прессэ» о дне и часе свидания с Моисси, я отправился в Австрийское посольство, где он жил. Услышав о моем предложении, Моисси пришел в полный восторг, заранее отказался от всякого гонорара, несмотря на мои энергичные протесты, и сказал, что единственным вознаграждением для себя он хотел фотографии обоих создателей Художественного театра с их автографами. Программу вечера мы с ним выработали такую: для начала исполнение нашим оркестром Первой Симфонии Бетховена, затем, после антракта две сцены из «Гамлета» («Быть, или не быть» и сцена с матерью в ее спальне), и после второго антракта сцена в трактире из «Живого Трупа». Для подготовки он попросил две репетиции и одну генеральную. Роль Королевы играла Книппер-Чехова, прекрасно говорившая по-немецки, а руководство репетициями поручили помощнику ре-

жиссера, тоже хорошо знавшему немецкий язык, что облегчило ход репетиций. Интерес к этому спектаклю оказался настолько большим, что, как только он был объявлен, билеты немедленно все были распроданы.

Для того, чтобы дать возможность актерам разных театров Москвы посмотреть Моисси на сцене Художественного театра, были разосланы приглашения всем Московским театрам, предоставив каждому театру известное количество мест. Моисси была приготовлена уборная Станиславского, которая была убрана цветами. На гримировальном столе находились большие фотографические портреты Немировича-Данченко и Станиславского с теплыми автографами и в прекрасных рамах. Перед генеральной я встретил его на артистическом подъезде, и когда мы прошли в уборную, то он был совершенно растроган. К началу репетиции в 12 часов дня весь театр был переполнен актерской публикой. Настроение зрительного зала было взволнованное. Когда раздались звонки к началу и погасили свет, то перед занавесом появился Владимир Иванович и сказал следующую краткую речь: «Друзья, сейчас перед вами появится один из самых замечательных артистов Европы, и я чувствую, как у вас чешутся руки, чтобы поскорее встретить его аплодисментами». Затем он ушел, и когда открылся занавес, то раздались такие бурные рукоплесканья, какие редко приходится слышать. Они длились несколько минут. Моисси расплакался и не мог сразу начать сцену. Пришлось немного подождать, пока он успокоился, и только затем началось действие. Играл он как Гамлета, так и Федю Протасова, замечательно, с глубокой искренностью и вдохновением и привел в полнейший восторг своих русских сотоварищей. Вечером того же дня состоялся спектакль. Публика собралась совершенно исключительная. Вся та интеллигенция старой Москвы, которая еще уцелела от революции и имела возможность купить билет в театр, была в сборе, принарядившись для парадного случая. Было такое впечатление, как будто люди достали из шкафов и сундуков последние сохранившиеся от лучших времен платья и костюмы. В театре царило приподнятое настроение большого культурного праздника. Спектакль имел исключительный успех. По окончании программы было устроено чествование Моисси при открытом занавесе: на сцене собралась вся наша труппа, и Станиславский сказал нашему гостю речь по-французски, а Немирович-Данченко по-русски (последнее приветствие я прочел в немецком переводе), после чего Моисси отвечал благодарственной речью по-немецки. Овации публики продолжались бесконечно. Когда они закончились и артисты разгримировались и переоделись, то в фойэ театра состоялся ужин в самой приятной, веселой обстановке. Угощение напоминало хлебосольство старой Москвы. Зная, что Моисси большой любитель русского

пения, наши артисты порадовали его русскими и цыганскими песнями, а затем Моисси спел ряд итальянских и немецких песенок, прекрасно аккомпанируя себе на гитаре. Голос у него был небольшой, но чрезвычайно приятный, и пение его отличалось теплотой и задушевностью. Разошлись мы под самое утро. На следующий вечер Моисси уехал в Берлин, и когда я прощался с ним на вокзале, то он с самой искренней признательностью говорил мне о том, какой громадной, незабываемой радостью подарил его Художественный театр.

Театр наш пользовался большой любовью иностранных дипломатов, и если посетителем являлся какой нибудь посол, то в мои обязанности входило угощать его чаем с пирожными в моем кабинете, прилегавшем к директорской ложе, которая предоставлялась «именитому гостю» с семьей. Разговаривая с иностранными дипломатами, я был всегда настороже по следующей причине: их обыкновенно сопровождал официально состоявший при управлении Государственных театров молодой человек по фамилии Штейнгель (бывший барон), прекрасно говоривший по-французски и по-немецки и обладавший хорошими светскими манерами, а неофициально бывший агентом ГПУ. Миссия этого бывшего барона заключалась в том, чтобы следить за всеми раговорами послов с теми из представителей театров, с которыми они встречались, и, если нужно, доносить по начальству о характере разговоров. Предупрежденный о том, кем является Штейнгель, я всегда осторожно взвешивал каждое сказанное мною дипломатам слово и развлекался тем, что называл Штейнгеля «барон», против чего он не только не протестовал, но даже улыбался какой то подленькой улыбкой.

Хотя бывшая Первая Студия и выделилась в самостоятельный Второй Художественный театр, но духовная связь «отцов и детей» не прерывалась. Среди постановок Второго театра центральное место занимал «Гамлет» с М. А. Чеховым в заглавной роли. Эта новейшая постановка трагедии Шекспира была построена на изображении борьбы двух начал: героического, светлого, олицетворяемого Гамлетом, и низменного, олицетворяемого Клавдием. Участники пьесы как бы разделялись на два лагеря: в одном находились Гамлет, Горацио, Марцелло, Бернардо, актеры и Офелия; в другом были Клавдий и все придворные с Полонием во главе. Королева и Лаэрт волей судьбы примыкали то к одному, то к другому лагерю. Многое было в этой трактовке спорно, но в целом спектакль был значительным и крайне интересным, привлекая массу публики. Чехов стал одним из любимейших актеров Москвы.

Громадный успех Художественного театра в Америке вызвал желание нашего американского антрепренера Морриса Геста показать Соединенным Штатам Музыкальную Студию. Летом 1923 г.,

когда театр между двумя заграничными сезонами отдыхал в Германии и Немирович-Данченко находился в Берлине, туда приехал и Гест, встретился с Владимиром Ивановичем и говорил с ним о желательности американских гастролей Студии. Оба они пришли к заключению, что, для получения настоящего впечатления, что́ представляет собою для американской публики Студия, лучше всего было бы, если б в Москву приехал Оливер Сейлер, посмотрел бы студийные спектакли и дал бы о них полный отчет Гесту. В начале 1924 года Сейлер появился в нашем театре и был встречен как старый, испытанный друг. Я составил репертуар так, чтобы Сейлер мог посмотреть постановки Музыкальной Студии в последовательности прогресса их художественных достижений: «Дочь Мадам Анго», «Перикола», «Лизистрата» и «Карменсита и Солдат». По окончании каждого спектакля, он посылал Гесту по телеграфу подробный отчет о своем впечатлении. Телеграммы его были полны энтузиазма, особенно сильно выразившегося в отчете о «Карменсите». Помнится, что телеграмма эта начиналась со следующих слов: «Вижу неограниченные возможности для Студии в Америке»... В эту ночь поездка Студии в Соединенные Штаты была фактически решена, хотя никакой договор еще не был подписан.

Вокруг присутствия Сейлера на спектаклях царило необычайное волнение за кулисами. Каждый понимал, что от оценки американского гостя зависело окончательное решение антрепренера, привозить Студию в Америку, или нет? Иллюстрацией волнения артистов может служить следующий маленький эпизод, разыгравшийся в моем кабинете, где Сейлер составлял свою телеграмму о «Карменсите». Не успел он прочесть мне ее содержание, как в комнату вбежала запыхавшаяся Бакланова, все еще в гриме и костюме Карменситы и, горя нетерпением, спросила меня: «Ну, что?» Пройти в мой кабинет можно было непосредственно из-за кулис. В это же самое время отворилась дверь, и вошел Владимир Иванович. Негодованию его не было пределов при виде главной артистки Студии, нарушившей правила элементарной этики Художественного театра, не допускавшей общения артиста в гриме и костюме со зрителями. Лицо его вспыхнуло, и дрожащим голосом он сказал, обращаясь ко мне: «Как это вы позволяете артистке, еще не снявшей грима и костюма, разговаривать с представителем публики? Здесь не опереточный театр!» И с этими словами он вышел. Бакланова поспешила убежать обратно за кулисы, а я разъяснил ничего не понимавшему Сейлеру, что произошло. Когда я не замедлил отыскать Владимира Ивановича и рассказать ему, что он вошел в мой кабинет почти одновременно с появлением Баклановой и что я просто не успел попросить ее уйти обратно к себе в уборную, то он выразил сожаление за свою

вспышку. На Сейлера весь этот незначительный инцидент произвел большое впечатление, как яркая иллюстрация дисциплины нашего театра, так непохожей на закулисные нравы в Америке. В Москве он провел две недели, собирая с моей помощью материал для новой своей книги о русском театре, значительную часть которой он хотел посвятить Музыкальной Студии, приурочив выпуск ее в свет к тому времени, когда Студия приедет в Америку.

Для выработки контракта с Моррисом Гестом и организации небольшого европейского сезона Немирович-Данченко пригласил прежнего нашего импрессарио Леонидова. Деятельность его сосредоточивалась в Берлине, откуда повелись все переговоры с Нью Иорком и другими местами будущих гастролей Студии за границей. Договор с Гестом вскоре был подписан, и кроме того Леонидов обеспечил выступления в Праге, Берлине, Лейпциге и Бремене. Они должны были предшествовать нашему американскому сезону, открытие которого намечалось в конце ноября 1925 года.

Когда в Петербурге праздновалось двухсотлетие Академии Наук, то мне пришлось съездить с Немировичем-Данченко на короткий срок в родной мне город. Мы были приглашены на парадный спектакль в Мариинском театре по случаю юбилея. На Академические торжества съехались научные делегаты из-за границы, и для того, чтобы показать иностранцам Петербург в достойном виде, фасады домов на главных улицах были отремонтированы, разрушенные мостовые заменены новыми, многие важные здания перекрашены и приведена в порядок Европейская гостиница, отведенная для заграничных гостей. Большим украшением явилась перекраска Зимнего Дворца: вместо прежнего уродливого кирпичного цвета он получил свою оригинальную окраску кремового цвета с белыми деталями, подобно окраске Адмиралтейства, Александринского театра и домов на Театральной улице. На спектакле в Мариинском театре шел первый акт из «Руслана и Людмилы», Половецкий стан из «Князя Игоря», Фокинский балет «Шопениана» и балетный дивертисмент, в котором особенно выделилась только что выпущенная из училища Марина Семенова, впоследствии ставшая выдающейся балериной. Постановка и исполнение всей программы, еще не утратившие высоких качеств оперных и балетных представлений Императорских театров, принималась публикой с большим энтузиазмом и, вероятно, преподносились иностранцам, как культурные достижения большевиков. Мариинский театр сохранял прежний парадный вид, за исключением того, что не хватало капельдинеров в придворных ливрейных фраках и нарядно одетых зрителей. Я было отправился в антракте за кулисы, пропущенный туда старым капельдинером, еще не забывшим меня по прежней службе. Мне хотелось повидать моих былых товарищей и сослуживцев. Но как только я попал в коридор, ведущий

на сцену, и увидел стены, обклеенные «стенгазетами» с разными партийными лозунгами и призывами, то мне стало до того тяжело и противно, что я поспешил вернуться в зрительный зал.

Не имея еще пока в запасе никаких новых пьес, кроме «Пугачевщины», Художественный театр, для укрепления своего дальнейшего репертуара, обратился к классической литературе и выбрал «Женитьбу Фигаро». Театр обычно не пользовался для иностранных пьес существующими переводами, за исключением тех, которые имели большие литературные достоинства, и предпочитал переводы новые, тщательно следовавшие оригиналу и в то же время отвечавшие требованиям хорошего русского сценического текста. Блестящая комедия Бомарше всегда увлекала меня, и я решил предложить театру мои услуги, как переводчика этой пьесы. Я знал, что имевшийся в печати довольно тяжеловесный перевод Чудинова использован не будет. Когда я обратился к Немировичу-Данченко с просьбой поручить перевод мне, то он охотно на это согласился, с одобрения Станиславского, который принял на себя художественное руководство постановкой «Женитьбы Фигаро». Я с радостью принялся за интересную работу и занимался ею, пользуясь каждой свободной от моих непосредственных обязанностей минутой. Перевод свой я закончил в сравнительно короткий срок и, после одобрения его Немировичем-Данченко и Станиславским, он был принят к постановке, включенной в репертуарный план 1926-1927 года. Вся подготовительная работа над пьесой и репетиции, к сожалению для меня, должны были начаться в мое отсутствие, во время отъезда Музыкальной Студии.

Совместная режиссура Немировича-Данченко и Станиславского возобновления «Горе от Ума» дала очень хорошие результаты, и когда после долгих репетиций пьеса была показана публике с менявшимися исполнителями ролей Софьи, Лизы, Чацкого и Молчалина, то текущий наш репертуар обогатился спектаклем большой ценности. Исполнители этих ролей создали очень интересные образы, но самым ярким явлением в спектакле были Станиславский — Фамусов и Качалов — Репетилов. В длинном списке ролей Константина Сергеевича роль Фамусова, когда он играл ее и в первой постановке «Горе от Ума» 1906 года и во второй 1914 года, не принадлежала к самым удачным. Но то, чего он достиг теперь, после долгой и упорной работы над образом, было самим совершенством. Не говоря уж о замечательной внешней стороне облика Фамусова, поражала какая то особая виртуозность техники чтения Грибоедовских стихов, придававшая им силу и убедительность разговорной речи. Превращение Качалова, одного из лучших и обаятельнейших Чацких, в Репетилова лишний раз обнаружило многогранность таланта этого замечательного актера. История русского театра сохранила свидетельство Щепкина, что

лучшим Репетиловым, удовлетворявшим требованиям самого Грибоедова, был Сосницкий, в котором, по словам, автора пьесы, «был виден барин». Обычно актеры, играющие Репетилова, изображают его просто пьяным вралем, с манерами дурного тона, не считаясь с тем, что он аристократ, член Английского клуба. Качалов же, подобно Сосницкому, играл великосветского болтуна, в чьем облике и обращеньи, даже когда он пьян, чувствуется принадлежность к высшему кругу общества. Массовые сцены на балу и во время разъезда всегда бывали превосходны и в прежних постановках. Но в данном возобновлении пьесы режиссура сумела найти еще новое разнообразие красок и приспособлений. Каждый даже бессловесный персонаж выполнял свою индивидуальную творческую задачу, связанную с общим развитием действия. Образы далекого прошлого были полны стиля эпохи и оживали с силой настоящего.

Среди текущего сезона Художественный театр обычно никуда не выезжал со своими спектаклями, играя только в Москве. Но обстоятельства изменились. Усиление деятельности рабочих театров побудило нас принять приглашение дать несколько спектаклей в Орехове-Зуеве — большом центре мануфактурного производства, принадлежавшего раньше выдающемуся покровителю искусства С. Т. Морозову. Имя Морозова неразрывно связано с основанием Художественного театра, когда он с другими крупными Московскими коммерсантами помог Немировичу-Данченко и Станиславскому осуществить их творческие мечты и намерения открыть свой театр. Увлеченный Художественным театром, Морозов выстроил при своей фабрике прекрасный театр для рабочих и служащих, где от времени до времени шли представления, участниками которых были те же рабочие и служащие. Руководили этими спектаклями обычно наши актеры или режиссеры. Теперь и Художественный театр, и Музыкальная Студия дали в Орехове-Зуеве несколько спектаклей.

Наш сезон 1924-1925 года длился до начала июня, и по окончании его, за счет сокращения заслуженного отдыха, драматической труппе со Станиславским во главе предстояло отправиться в утомительную поездку по целому ряду городов России, в которых театр раньше не выступал. В дореволюционное время совершать подобную поездку, летом, когда артисты привыкли отдыхать, было совершенно немыслимо. Но теперь считалось необходимым расширять аудиторию Художественного театра путем гастролей по провинции. Гастрольный репертуар состоял из старых постановок. «Пугачевщина» была доведена до генеральной репетиции, но первое ее представление было отложено до осени. Спектакль обещал много интересного: я часто бывал на его репетициях и был глубоко захвачен исполнением Москвиным роли Пуга-

чева, драматизмом многих других, особенно Тарасовой в роли казачки Устиньи Кузнецовой — второй жены Пугачева, а также общим ансамблем.

Незадолго до закрытия сезона в Музыкальной Студии состоялась генеральная репетиция Пушкинского спектакля «Любовь и Смерть», премьера которого должна была состояться осенью в Петербурге.

Во второй половине августа 1925 года в театре возобновилась работа: драматическая труппа готовилась к премьере «Пугачевщины», а музыкальная заканчивала сборы к отъезду. Своим заместителем по заведыванию труппой и репертуаром я предложил нашей дирекции артиста Тарханова, что не встретило никаких возражений; он пользовался всеобщим уважением и любовью, в том числе и Станиславского, что имело большое значение, потому что с отъездом Немировича-Данченко высшее руководство театром переходило к нему, а ладить с ним было нелегко. Константин Сергеевич, при всем своем безграничном обаянии и беззаветной и беспредельной любви к тому высокому делу, которому он посвятил всю свою жизнь, мог нередко быть пристрастным, несправедливым и даже жестоким, если почему бы то ни было ему вдруг начинало казаться, что лицо, с ним работающее, расходится с ним в идеях и так сказать «изменяет ему». Я испытал это на самом себе с того момента, как Владимир Иванович привлек меня к активной работе в Музыкальной Студии. Эту Студию он сразу же не взлюбил, несмотря на то, что она помогла театру и морально, и материально, когда благодаря гражданской войне театр почти на три года лишился значительной части своей труппы и репертуара. Увидев, с каким увлечением Владимир Иванович отдался своему новому музыкальному делу, он стал его ревновать к Студии, несправедливо считая, что он «изменяет» театру, тогда как на самом деле он только искал для театра расширения его сценических путей. Намечавшиеся уже давно между создателями театра творческие разногласия с годами, к сожалению, все углублялись, несмотря на то, что, в сущности, оба они стремились к одинаковым целям в искусстве, идя только к ним разными дорогами. Сам факт дальнейшего существования Музыкальной Студии в стенах Художественного театра становился очень трудным и обострял и без того натянутые взаимоотношения. Владимир Иванович это понимал и заявил, что, по возвращении Студии из-за границы, он переведет ее в другое театральное помещение, как только найдет таковое. После того, как выяснилось, что Студия поедет за границу и что я должен буду оставить театр на время поездки, Константин Сергеевич причислил меня к «изменникам», давая мне это почувствовать. Тем не менее, когда перед выездом из Москвы я прощался с ним, он был со мною очень ласков, с

большой теплотой говорил о Владимире Ивановиче, просил меня всегда заботиться о нем, во всем помогать ему и стараться оберегать его от излишнего переутомления, неизбежно возникающего в суете заграничных гастролей. Несмотря, однако, на самый дружеский тон его разговора со мною, напомнивший мне наши прежние прекрасные взаимоотношения, я не мог отделаться от ощущения его скрытого неудовольствия. В заключение нашей беседы, он поручил мне повидать в Петербурге художника А. Я. Головина и передать ему официальное приглашение Художественного театра быть художником постановки «Женитьбы Фигаро».

Петербургские гастроли Музыкальной Студии прошли очень удачно. Самый большой успех выпал на долю «Карменситы и Солдата». В рецензиях единодушно отмечалось, что постановка эта открыла совершенно новые пути для сценической передачи опер, порвав с устаревшими и антихудожественными шаблонами, прочно въевшимися в оперное дело. Особые похвалы вызвало разрешение проблемы хора, положившее конец знаменитой оперной «Вампуки». Спектакли «Дочь Мадам Анго», «Перикола» и «Лизистрата» тоже очень понравились и прочно укрепили успех Студии у Петербургской публики и прессы. «Любовь и Смерть» — музыкальный «триптих», объединенный именем Пушкина, оказался далеко не равноценным в своем сценическом воплощении. Музыкально и драматически наиболее интересными были «Алеко» и «Бахчисарайский Фонтан». «Клеопатра» же оставляла желать многого и не отличалась той законченной гармоничностью, которой были отмечены прежние постановки Студии. Тем не менее, критика признала, что с актерской стороны спектакль этот наиболее отвечал стремлению воспитать того «синтетического артиста», который объединял бы в себе вокальные, драматические и танцовальные способности.

Большой радостью для наших артистов был приход за кулисы И. В. Ершова — этого одного из немногих выдающихся певцов-художников старого времени, — который со свойственной ему горячностью выражал свое восхищение достижениями Студии.

Среди публики наших спектаклей нередко попадались представители старой интеллигенции, знакомой по прежней дореволюционной жизни. Пребывание в Петербурге доставило мне много радости: не говоря уж о том, что я имел возможность пожить со своими родными в любимом моем городе, который, несмотря на его переименование в Ленинград, оставался для меня царственным и величавым «Петра Творением», я провел довольно много времени в Пушкинском Доме при Академии Наук. Дом этот был расположен в старинном здании прекрасной архитектуры, принадлежавшем раньше таможенному ведомству и находившемся на Мытнинской

набережной неподалеку от старого Гостиного Двора. В длинной амфиладе комнат, убранных и обставленных в стиле Пушкинской эпохи, со многими предметами домашнего обихода Пушкина, был собран бесценный материал — рукописный, печатный, исторический и бытовой, дававший полную картину жизни и творчества поэта. Я не виделся несколько лет с собирателем и хранителем этого богатства Б. Л. Модзалевским, и теперь несколько свиданий с ним, да еще в обстановке любимого его музея, были особенно для меня ценны. Я состоял в числе сотрудников Дома и Модзалевский снабдил меня официальной бумагой, которая, в случае, если бы я нашел за границей какой-нибудь материал, представляющий интерес для музея, уполномачивала меня на присылку и привоз его в Россию. Во время прежних моих заграничных поездок с Художественным театром мне удалось достать несколько книг, театральных программ и афиш, связанных с именем Пушкина, которые я передал Модзалевскому. Не менее приятна была встреча с А. Я. Головиным, чьи работы воскрешали в памяти лучшие постановки Мариинского и Александринского театров. Последняя наша встреча была в конце 1917 года, когда шла Ибсеновская «Женщина с Моря» в его декорациях. С тех пор он заметно постарел, осунулся, и чувствовалось, что здоровье его не в порядке. Жил он в маленькой квартире на Старом Невском в самой скромной обстановке. Я передал ему предложение Художественного театра, которое очень его заинтересовало, и он с удовольствием согласился взять на себя художественную часть постановки «Женитьбы Фигаро», при условии, если ему позволят ограничиться писанием эскизов, выполнение которых будет поручено кому нибудь другому, с тем, чтобы ему не пришлось ехать в Москву. Состояние его здоровья не позволяло ему покидать Петербурга. Стиль постановки представлялся ему в соответствии с испанской жизнью и бытом, в отличие от прежних постановок «Женитьбы Фигаро», обычно трактовавших эту пьесу, как французскую, так как автор ее Бомарше. Он долго расспрашивал меня про Европу и, прощаясь со мною, сказал со вздохом: «Как бы мне хотелось еще хоть раз побывать за границей, особенно в любимом моем Париже!»

В первых числах октября 1925 года мы покинули Петербург и отправились на гастроли в Берлин, Лейпциг, Бремен, Прагу, а оттуда в Нью Иорк и целый ряд других городов Соединенных Штатов. Поездка, длившаяся целый сезон 1925-1926 года, явилась своего рода продолжением прежних зарубежных гастролей Москвичей и еще больше закрепила за Художественным театром его международную славу. В самый разгар разъездов Студии по Америке, на почве нежелания Станиславского дальнейшего пребывания Музыкальной Студии в стенах Художественного театра, между

его создателями произошел идейный разрыв. После обмена телеграммами и письмами, углубившими взаимное непонимание Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, последний решил уйти из своего театра и временно остаться за границей, предложив и мне сделать то же самое. Когда гастроли Студии закончились, он отправил труппу в Москву, передав руководство делами Студийному коллективу, сам вместе со мною провел лето во Франции, а затем осенью 1926 года, вернулся в Америку. Кинематографическая фирма «Юнайтэд Артистс» пригласила его на год в Холливуд в качестве писателя и художественного руководителя постановками фильмов, а меня, как его переводчика. Затем, ко времени окончания нашего контракта, недоразумения между Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем были улажены, и мы оба возвратились в Москву. Между тем в Художественном театре началось внедрение правительственного влияния, и во мне созрело решение покинуть родину, т. к. становилось ясно, что работать дальше, в прежних условиях художественной независимости, будет невозможно, не говоря уже о том, что для меня лично служебная обстановка стала крайне тяжелой и неприятной. Удачно сложившиеся обстоятельства и помощь Немировича-Данченко дали мне возможность беспрепятственно уехать из России, и летом 1928 года я переселился на постоянное жительство в Холливуд.

Но все это представляет материал для отдельной книги, тем более, что настоящий рассказ и без того уж слишком затянулся. А потому я заканчиваю теперь свое повествование, надеясь, что, быть может, мне еще удастся описать, как моя жизнь «вокруг искусства» перешла в совершенно иную жизнь «вне искусства».

Printed by Rausen Bros. 142 East 32nd St. N.Y.C.

ИСПРАВЛЕНИЕ

На странице 138 текст фразы, начинающейся в 17 строке, следует читать:

Это было незаменимой потерей. В ее отсутствие, а также с уходом из постоянного состава труппы Преображенской, главные роли в балетах «Фея Кукол», «Щелкунчик», «Копелия», «Баядерка», «Шопениана», «Эвника», «Египетские ночи» перешли к Карсавиной.

Цена $3.50